ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

3

КАНЕЦ
XVIII–
ПАЧАТАК
XX
СТАГОДДЗЯ

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1989

ББК 85.1
Г 46

Рэдактары тома:
Л. М. Дробаў, П. А. Карнач

Рэцэнзент
кандыдат мастацтвазнаўства Н. Ф. Высоцкая

Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 3: Канец XVIII —
Г 46 пач. XX ст./Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома Л. М. Дробаў, П. А. Карнач.— Мн.: Навука і тэхніка, 1989.— 448 с.: іл.

ISBN 5-343-00319-2.

У томе змешчаны багаты фактычны матэрыял па выяўленчаму мастацтву і архітэктуры канца XVIII — пачатку XX ст. Прасочваецца працэс станаўлення і развіцця рэалізму ва ўсіх жанрах мастацтва ва ўмовах зараджэння капіталістычных адносін, павышэння ролі рабочага класа ў палітычным жыцці. Асноўная ўвага надаецца характарыстыцы розных стылістычных напрамкаў, творчасці іх прадстаўнікоў, выяўленню своеасаблівасці беларускага мастацтва. Том багата ілюстраваны.

Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, а таксама на шырокае кола чытачоў.

Г $\frac{4903000000\text{-}058}{\text{М } 316(03)\text{-}89}$ 140-88 ББК 85.1

ISBN 5-343-00319-2

УВОДЗІНЫ

У другой палове XVIII ст. Рэч Паспалітая, у склад якой уваходзіла Беларусь, перажывае востры эканамічны і палітычны крызіс, што прывяло да падзелу яе паміж Расіяй, Аўстрыяй і Прусіяй. У выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай (1772, 1793, 1795) Беларусь адышла да Расіі. Гэта падзея мела важнае значэнне ў гістарычным лёсе беларускага народа, які быў выратаваны ад прымусовага акаталічвання і паланізацыі. Уз'яднанне з Расіяй адкрыла шлях да шырокага супрацоўніцтва з братнім народам як у галіне эканомікі, так і культуры.

Адсталыя формы феадальных адносін, эканамічны заняпад, што былі вынікам палітыкі польскіх магнатаў, паступова змяняюцца капіталістычнымі. Гаспадарка звязваецца з усерасійскім рынкам, ажыўляецца і пашыраецца гандаль, больш хуткімі тэмпамі развіваюцца сельская гаспадарка і прамысловасць. Эканамічныя і гандлёвыя сувязі вядуць да росту гарадоў, іх забудовы і добраўпарадкавання. Беларусь уступае на шлях прагрэсіўнага эканамічнага і культурнага развіцця, але прыгоннае права па-ранейшаму з'яўляецца моцным тормазам ва ўсіх сферах жыцця.

Развіццё культуры ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. адбываецца ва ўмовах разлажэння феадальна-прыгонніцкага ладу, пашырэння барацьбы народных мас супраць сацыяльнага прыгнёту. Пачынаецца нацыянальная кансалідацыя беларусаў. Узрастаюць духоўныя запатрабаванні грамадства, цікавасць да гісторыі Беларусі. У літаратуры і мастацтве робяцца першыя спробы крытыкі прыгонніцтва, выкрываецца яго бесчалавечны характар.

Рост духоўных запатрабаванняў грамадства вёў да адкрыцця новых або пашырэння старых навучальных і культурна-асветніцкіх устаноў. Ва ўсіх губернях і некаторых павятовых гарадах былі адкрыты гімназіі, дзе побач з выкладаннем прыродазнаў-

чых і гуманітарных навук пэўнае месца было адведзена і «прыгожым мастацтвам» — музыцы, маляванню, фехтаванню. Маючы на мэце ўзмацненне сваіх пазіцый у Паўночна-Заходнім краі, царызм правёў рэформу народнай асветы, у выніку якой Беларусь была ўключана ў склад Віленскай навучальнай акругі. Аднак па-ранейшаму выкладанне на беларускай мове было забаронена. Дзяржаўнай мовай стала руская, якая была блізкай беларускаму народу і давала магчымасць шырокага знаёмства з рускай культурай.

Каталіцкая царква ў новых умовах працягвала захоўваць свае пазіцыі. Школы піяраў, езуіцкія калегіумы існавалі амаль ва ўсіх буйных гарадах Беларусі. Аднак трэба адзначыць, што, нягледзячы на рэакцыйнасць мэт, гэтыя школы адыгралі і некаторую станоўчую ролю ў развіцці беларускай культуры. Яркім прыкладам з'яўляецца дзейнасць Полацкай езуіцкай акадэміі, дзе была добра пастаўлена мастацкая адукацыя. Іменна тут зрабілі першыя крокі ў выяўленчым мастацтве такія славутыя беларускія мастакі XIX ст., як Рафал Слізень, Валенцій Ванькові́ч, Каспар Бароўскі і інш.

У першай палове XIX ст. ва ўмовах распаду феадальна-прыгонніцкага ладу і нарастання вызваленчага руху, вынікам якога сталі паўстанне дзекабрыстаў у 1825 г. і нацыянальна-вызваленчае паўстанне 1830—1831 гг. у Польшчы, на Беларусі і ў Літве, фарміруецца новая сістэма мастацкага мыслення. У першай трэці XIX ст. найвышэйшага росквіту дасягае класіцызм.

Іменна ідэалы класіцызму як нельга лепш адпавядалі перадавым ідэям асветніцтва, грамадзянскасці, услаўлення мужнасці і гераізму народа ў час Айчыннай вайны 1812 г. У найбольш перадавых грамадскіх колах патрыятызм быў неадрыўны ад ідэі адмаўлення самаўладдзя і прыгонніцтва. У аснову класіцызму былі пакладзены прынцыпы манументальнай прастаты, лагічнай яснасці і выразнасці мастацкага вобраза.

Беларускае мастацтва развіваецца пад моцным уплывам рускага класіцызму. Так, у Магілёве архітэктарам М. Львовым быў пабудаваны сабор Іосіфа, В. Стасавым — манеж. У Гомелі па праекту Дж. Кларка быў узведзены сабор Пятра і Паўла. У гэтых і іншых пабудовах праявілася сувязь беларускай і рускай архітэктуры. Прадстаўнікі рускага класіцызму аказалі пэўны ўплыў і на горадабудаўніцтва. Актыўна ідзе перапланіроўка старых гарадоў, упарадкоўваецца вулічная сетка, ствараюцца плошчы, пашыраюцца асноўныя магістралі, разам з тым захоўваецца і архітэктурна-мастацкая своеасаблівасць беларускіх гарадоў. Канец XVIII — пачатак XIX ст. прайшоў пад знакам увядзення ў жыццё новай планіровачнай сістэмы гарадоў, якая замяніла стыхійную і блытаную сярэдневяковую сістэму планіроўкі. Рэгулярная планіроўка мела важнае значэнне ў фарміраванні горада як адзінага цэлага. Вядучую ролю набывае ўзвядзенне грамадскіх і грамадзянскіх будынкаў. Культавыя і палацавыя пабудовы таксама падпарадкоўваюцца адзінай архітэктурнай кампазіцыі.

Асаблівае месца ў развіцці беларускай культуры першай паловы XIX ст. належыць Віленскаму універсітэту, які стаў цэнтрам распаўсюджання асветы і перадавых ідэй у Паўночна-Заходнім краі. Там выкладалі такія вядомыя вучоныя, як гісторык Іаахім Лялевель, якога высока ацэньваў К. Маркс, прафесар прыродазнаўства Анджэй Снядэцкі, астраном Ян Снядэцкі і інш.

У 1797 г. пры Віленскім універсітэце была адкрыта кафедра мастацтваў, якая ў літаратуры атрымала назву Віленскай мастацкай школы. Мастацкі факультэт складаўся з аддзяленняў рысунка і жывапісу,

скульптуры і гравюры. Навучанне праводзілася па ўстаноўленай у той час акадэмічнай сістэме. Найбольш таленавітых выхаванцаў факультэта накіроўвалі для прадаўжэння вучобы ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў або за мяжу. Віленская мастацкая школа пакінула прыкметны след у гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва, а яе першыя прафесары Ф. Смуглевіч, Я. Рустэм, К. Ельскі аказалі значны ўплыў на творчасць многіх мастакоў, якія там выхоўваліся.

Цесныя культурныя сувязі, што складваліся на працягу многіх дзесяцігоддзяў агульнага гістарычнага развіцця Польшчы, Літвы і Беларусі, робяць даволі складаным вырашэнне пытання аб прыналежнасці таго ці іншага мастака да культуры асобнай нацыі. Таму больш правільна разглядаць многія імёны мастакоў у адзіным кантэксце гісторыі выяўленчага мастацтва ўсіх трох народаў — палякаў, літоўцаў і беларусаў.

У гэты час у асяроддзі перадавой інтэлігенцыі ўзнікае цікавасць да вывучэння гісторыі беларускага краю. Вядомы гісторык і этнограф А. Кіркор прысвячае шэраг сваіх прац жыццю і побыту беларусаў. І. Крашэўскі ў перыядычным выданні «Athenaeum» («Атэнэум»), што выходзіла ў Вільні, аддае шмат увагі беларускаму мастацтву.

Фарміруецца новы светапогляд і ўспрыманне рэчаіснасці, што было звязана ў першую чаргу з абуджэннем у беларускім грамадстве цікавасці да лёсу свайго народа. Дзеячы беларускай культуры імкнуцца выклікаць у народзе пачуццё нацыянальнай годнасці. Літаратура набывае антыпрыгонніцкі характар і пранікаецца ідэяй высокай чалавечай годнасці беларускага селяніна. Аб цяжкай народнай долі пішуць Ул. Сыракомля (Л. Кандратовіч), Я. Баршчэўскі, а таксама невядомыя аўтары найбольш значных літаратурных твораў першай паловы XIX ст.— «Энеіды навыварат» і «Тараса на Парнасе».

Выяўленчае мастацтва паступова вызваляецца ад засілля рэлігійнай схаластыкі. Мастакі ўсё часцей звяртаюцца да свецкіх сюжэтаў, да гістарычнай тэматыкі. У першай трэці XIX ст. у жывапісе найбольш прыкметнае месца займае партрэтны жанр. Нават афіцыйна прызнаныя кампазіцыі на гістарычную тэму адыходзяць на другі план. Прычыны гэтага не толькі ў тых трывалых традыцыях, якія склаліся ў мінулым, але і ў інтэнсіўным працэсе самапазнання беларускага народа, спробах выявіць свой унутраны свет і адносіны да рэчаіснасці. Іменна мастацтва партрэта сканцэнтравала найбольш важныя і тыповыя прыкметы часу. Чалавека пачынаюць адлюстроўваць у яго паўсядзённым абліччы, што давала адчуванне жыццёвасці, адпавядала агульнаму напрамку дэмакратызацыі культуры. Адбываецца станаўленне бытавога жанру як самастойнага віду жывапісу. Упершыню мастакі звяртаюцца да паказу народнага жыцця (Ф. Смуглевіч, К. Бахматовіч, К. Русецкі і інш.).

Дэмакратызацыя мастацкага жыцця праявілася і ў тым, што Я. Рустэму — пераемніку Ф. Смуглевіча на пасадзе кіраўніка Віленскай мастацкай школы — удалося дабіцца дазволу прымаць здольных навучэнцаў, нягледзячы на іх сацыяльнае паходжанне. Але гэты працэс хутка змяніўся рэакцыяй у выніку падаўлення руху дзекабрыстаў і нацыянальна-вызваленчага паўстання 1830—1831 гг. Многія прадстаўнікі прагрэсіўнай часткі беларускага грамадства, у тым ліку і мастакі, якія прымалі ўдзел у гэтых выступленнях, былі рэпрэсіраваны царскім урадам, а іншыя эмігрыравалі.

У найбольш развітых краінах Заходняй Еўропы ўжо ў першай чвэрці XIX ст. адзначаецца крызіс філасофска-эстэтычнай сістэмы класіцызму і прыход яму на змену рамантыз-

му. Крушэнне ідэалаў класіцызму ў Беларусі звязана з рэакцыйнай палітыкай царызму, ростам і паглыбленнем сацыяльных супярэчнасцей, вострым крызісам феадальна-прыгонніцкай сістэмы. Патрыятычнаму ўздыму, веры ў высакародныя ідэалы, якія панавалі ў грамадстве пасля перамогі ў Айчыннай вайне 1812 г.,— усяму таму лепшаму, што ўвасабляла мастацтва класіцызму, быў нанесены сакрушальны ўдар. Закрыццё Віленскага універсітэта — галоўнага цэнтра вальнадумства ў Паўночна-Заходнім краі — цяжка адбілася на развіцці беларускага мастацтва і культуры. Класіцызм, які па-ранейшаму заставаўся афіцыйным напрамкам у мастацтве, пачаў выраджацца ў халодны і бяздумны акадэмізм.

Стыль класіцызму змяняецца рамантызмам, які ў большай ступені адпавядаў абвостранай увазе да асобы і яе ролі ў развіцці і фарміраванні грамадскай думкі, нацыянальнаму самаўсведамленню народа. Рамантызм акцэнтуе ўвагу на асобе чалавека, яе своеасаблівасці і непаўторнасці, на непасрэднасці выяўлення рэчаіснасці ў пейзажы. У партрэтах В. Ваньковіча, пейзажах В. Дмахоўскага дастаткова выразна праявіліся характэрныя рысы рамантычнага напрамку ў мастацтве. Трэба адзначыць, што адначасова ў цесным ўзаемадзеянні з класіцызмам і рамантызмам ідуць пошукі рэалістычнага адлюстравання жыцця, якія з асаблівай сілай і выразнасцю праявіліся ў другой палове XIX ст.

Абвастрэнне сацыяльных супярэчнасцей і крызіс, выкліканыя паражэннем Расіі ў Крымскай вайне 1853—1856 гг., прывялі да стварэння рэвалюцыйнай сітуацыі. Царскі ўрад, напалоханы ростам народна-вызваленчага руху, вымушаны быў у 1861 г. скасаваць прыгоннае права. Аднак ажыццёўленая зверху рэформа не ўнесла істотных змен у становішча народа, і сялянскія масы Беларусі пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага прынялі ўдзел у рэвалюцыйным нацыянальна-вызваленчым паўстанні, якое пачалося ў Польшчы ў 1863 г. Паўстанне было жорстка падаўлена: яго ўдзельнікаў вешалі, кідалі ў турмы, ссылалі ў Сібір. Рэформа 1861 г. адкрыла дарогу хуткаму развіццю капіталізму. У Беларусі ўзнік новы грамадскі клас — пралетарыят, які павёў рашучую барацьбу супраць царызму.

Развіццё капіталізму і тэхнічны прагрэс прывялі да з'яўлення новых тыпаў будынкаў (карпусы заводаў, вакзалы, гасцініцы і г. д.) і выкарыстання новых будаўнічых матэрыялаў (бетон, чыгун, пракатнае жалеза), але адначасова парушылі архітэктурна-мастацкае адзінства забудовы. У архітэктуры гэтага часу развіваецца эклектызм.

Пэўны заняпад перажывае скульптура. І толькі жывапіс па-ранейшаму найбольш поўна адказвае на запатрабаванні часу. Жывы водгук у Беларусі знаходзяць перадавыя ідэі В. Р. Бялінскага, М. Г. Чарнышэўскага, М. А. Дабралюбава, якія ў сваіх крытычных артыкулах сцвярджалі рэалізм і народнасць мастацтва.

Пачынаецца вывучэнне звычаяў, абрадаў, багатай фальклорнай спадчыны беларускага народа. Найбольшы размах гэты працэс атрымаў у другой палове XIX ст., калі не толькі гісторыкі, філолагі і этнографы, але і мастакі збіраюць, сістэматызуюць і вывучаюць фальклор і народнае, прыкладное мастацтва Беларусі. Шмат робяць у гэтым напрамку вучоныя-этнографы Е. Раманаў, П. Шэйн, А. Дэмбавецкі, І. Насовіч. Шэраг цікавых замалёвак быту беларускіх сялян зрабіў рускі скульптар М. Мікешын.

У 1886 г. у Вільні была адкрыта рысавальная школа, якой кіраваў рускі мастак І. Трутнеў. Яна адыграла прыкметную ролю ў развіцці выяўленчага мастацтва Літвы і Беларусі. Там атрымалі першапачатко-

вую падрыхтоўку многія беларускія і літоўскія мастакі: Ф. Пархоменка, Л. Альпяровіч, І. Дабравольскі, Б. Тамашэвіч і інш.

У карцінах, эцюдах, натурных замалёўках мастакоў XIX ст. прадстаўлена цэлая галерэя народных тыпаў, людзей розных прафесій, што значна ўзбагаціла мастацтва новымі тэмамі і вобразамі. Губляе акадэмічную сухасць і ўмоўнасць бытавы жанр, робячы важны крок на шляху да рэалізму. Істотны ўплыў на рост дэмакратычных і рэалістычных тэндэнцый у мастацтве Беларусі другой паловы XIX ст. аказала дзейнасць Таварыства перасоўных мастацкіх выставак.

У гістарычных палотнах знаходзяць увасабленне розныя бакі мінулага жыцця народа. Рэалістычны падыход да адлюстравання прыроды, цэльнасць успрымання рэчаіснасці, цікавасць да перадачы характэрных асаблівасцей канкрэтнай мясцовасці ўсё ў большай ступені выяўляюцца ў пейзажы.

Патрабаванне прастаты і жыццёвай праўды ў мастацтве знаходзіць жывы водгук у партрэтах Н. Сілівановіча, пейзажах А. Гараўскага і інш. Іх творчасць пераклікаецца з эстэтычнай праграмай выдатных прадстаўнікоў дэмакратычнай беларускай літаратуры Ф. Багушэвіча, А. Гурыновіча і Янкі Лучыны (І. Неслухоўскага), якія з павагай і любоўю адносіліся да беларускага сялянства. Сацыяльна-крытычны напрамак развіцця жывапісу ў другой палове XIX ст. звязаны з пошукамі мастакамі шляхоў рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці.

Складанасць пераходнай эпохі ад феадалізму да капіталізму адбілася і на народным мастацтве. Назіраецца заняпад мануфактурнай і саматужнай вытворчасці. Аднак па-ранейшаму народныя майстры даюць цудоўныя ўзоры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Як і ў мінулым, для народнага мастацтва характэрна глыбокая традыцыйнасць. Іменна гэта дазволіла захаваць высокі ўзровень майстэрства ў разьбе па дрэву, кераміцы і ткацтве. Узрастае дэкаратыўнасць народнага мастацтва, з'яўляюцца новыя яго віды, напрыклад роспіс.

Важнай вяхой у развіцці беларускага мастацтва стаў рубеж XIX—XX стст. У гэты час цэнтр сусветнага рэвалюцыйнага руху перамяшчаецца ў Расію. Важныя падзеі ў грамадскім і палітычным жыцці адбываюцца з маланкавай хуткасцю — рэвалюцыя 1905—1907 гг., звяржэнне царызму ў лютым 1917 г. і, нарэшце, перамога Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Вядома, што паскарэнне грамадскага развіцця не магло не адбіцца і на культурным жыцці.

Перыяд 1890—1917 гг. характарызуецца барацьбой дзвюх культур, дзвюх розных ідэйна-мастацкіх пазіцый. Як адзначаў У. І. Ленін, «у *кожнай* нацыянальнай культуры ёсць, хоць бы не развітыя, *элементы* дэмакратычнай і сацыялістычнай культуры, бо ў *кожнай* нацыі ёсць працоўная і эксплуатуемая маса, умовы жыцця якой непазбежна параджаюць ідэалогію дэмакратычную і сацыялістычную. Але ў *кожнай* нацыі ёсць таксама культура буржуазная (а ў большасці яшчэ чарнасоценная і клерыкальная) — прытым не ў выглядзе толькі «элементаў», а ў выглядзе *пануючай* культуры» [1].

У аснове дэмакратычнай культуры быў рэалізм, з якім звязана адлюстраванне праўды жыцця, пошук новых тэм, вобразаў, сцвярджэнне станоўчых эстэтычных ідэалаў. Першая сусветная вайна, якая пачалася ў 1914 г., не спыніла тых рэвалюцыйных працэсаў, што адбываліся ў краіне, наадварот, яна яшчэ ў большай ступені абвастрыла палітычную барацьбу, паскорыла развіццё рэва-

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 120—121.

люцыйнай свядомасці рабочага класа. З пачаткам трэцяга, пралетарскага перыяду ў гісторыі рэвалюцыйна-вызваленчага руху пачынаецца і абуджэнне нацыянальных ускраін Расіі.

У Беларусі ствараецца першы прафесійны тэатр пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага, узнікаюць мастацкія школы, арганізуюцца першыя мастацкія выстаўкі — у 1891 г. у Мінску, у 1899 г.— у Віцебску.

Значнай з'явай у мастацкім жыцці Беларусі стала арганізаваная дзеячамі культурнага таварыства «Агніска» выстаўка, дзе экспанаваліся работы мастакоў Я. Кругера, Г. Вейсенгофа, Л. Альпяровіча, С. Богуша-Сестранцэвіча, Ф. Рушчыца. У ёй прынялі актыўны ўдзел і літоўскія мастакі: М. Чурлёніс, А. Жмуйдзінавічус, П. Калпокас і інш.

З пачатку XX ст. развіваюцца друк і літаратура на беларускай мове. Шмат намаганняў для гэтага прыклалі паэты-дэмакраты Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Пашкевіч (Цётка).

Пачынаюць выходзіць першыя газеты на роднай мове — «Наша доля» і «Наша ніва», у афармленні якіх прымалі ўдзел беларускія графікі. З'яўляюцца першыя ілюстраваныя беларускія выданні, малюнкі для якіх робяць мастакі К. Кастравіцкі (Карусь Каганец) і С. Богуш-Сестранцэвіч.

Па-ранейшаму захоўваюцца і паглыбляюцца трывалыя сувязі з перадавой рускай мастацкай культурай, аб чым сведчыць пастаянны прыток таленавітай моладзі з Беларусі ў Акадэмію мастацтваў у Пецярбургу і Вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве (В. Бялыніцкі-Біруля, С. Жукоўскі, Ю. Пэн, Я. Кругер і інш.).

У Беларусі працавалі многія рускія мастакі. Сярод іх славуты рускі жывапісец І. Рэпін. Ён прысвяціў шэраг сваіх палотнаў жыццю беларускага народа, што садзейнічала росту і ўмацаванню перадавых дэмакратычных і рэалістычных традыцый у выяўленчым мастацтве Беларусі.

Бурныя падзеі пачатку XX ст. абвастрылі барацьбу не толькі ў палітыцы, але і ў культуры. Прадстаўнікі перадавой беларускай інтэлігенцыі паслядоўна адстойваюць ідэалы прагрэсіўнага, дэмакратычнага мастацтва, змагаюцца за сцвярджэнне рэалізму. Народная доля, якая хвалявала беларускіх пісьменнікаў, паэтаў, мастакоў на працягу мінулага стагоддзя, займае асноўнае месца ў творчасці і перадрэвалюцыйнага перыяду. Але разам з паказам чалавека прыгнечанага і бяспраўнага ўсё большае месца адводзіцца ідэям барацьбы за свабоду.

Такім чынам, на працягу XIX і пачатку XX ст. культура Беларусі развіваецца ў цесным кантакце з літоўскай, польскай, украінскай і рускай. Мастацтва арганічна звязана з заваёвамі мінулага стагоддзя. На іх аснове ажыццяўляецца далейшае развіццё прынцыпаў рэалізму і фарміруецца ўстойлівая мастацкая традыцыя. Іменна ў гэтыя гады была закладзена трывалая аснова гуманістычнага і рэвалюцыйна-ідэйнага мастацтва, прасякнутага духам грамадзянскасці і народнасці, барацьба за ідэалы якога разгарнулася толькі пасля перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі.

* * *

Беларускае выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва XIX — пачатку XX ст. не было прадметам спецыяльнага даследавання ў дарэвалюцыйны перыяд. Толькі некаторыя звесткі прыватнага характару можна знайсці ў працах гісторыкаў А. Кіркора, М. Балінскага, успамінах і артыкулах мастакоў А. Шэмеша, В. Смакоўскага і інш. Сістэматычнае

вывучэнне беларускага мастацтва гэтага перыяду пачалося пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, прычым найбольш значныя даследаванні мастацтва XIX ст. з'явіліся толькі ў пасляваенны перыяд. Працы М. Н. Арловай, Л. М. Дробава, М. С. Кацара, А. М. Кулагіна, У. А. Чантурыя, Т. І. Чарняўскай, Я. М. Сахуты, Ю. А. Якімовіча, М. М. Яніцкай і іншых у галіне жывапісу, архітэктуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва далі магчымасць з большай паўнатой і глыбінёй разгледзець агульныя працэсы ў развіцці беларускага мастацтва.

Удакладненню многіх фактаў жыцця і творчасці асобных мастакоў садзейнічала навукова-даследчая дзейнасць супрацоўнікаў Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каштоўны фактычны матэрыял змешчаны ў сямітомным «Зборы помнікаў гісторыі і культуры Беларусі».

Важным крокам у абагульненні пытанняў гісторыі беларускага мастацтва з'явіліся раздзелы ў шматтомных выданнях «Истории искусства народов СССР» і «Всеобщей истории искусств». Але найбольш поўнае ўяўленне аб характары і асаблівасцях беларускага мастацтва XIX ст. чытач атрымае пасля знаёмства з 3-м томам «Гісторыі беларускага мастацтва».

Над томам працавалі: доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, кандыдаты мастацтвазнаўства В. І. Жук, П. А. Карнач, А. М. Кулагін, А. К. Лявонава, Л. Г. Лапцэвіч, Я. М. Сахута, В. Ф. Шматаў, М. М. Яніцкая; кандыдаты архітэктуры Т. І. Чарняўская, Ю. А. Якімовіч; архітэктар В. М. Чарнатаў; мастацтвазнаўцы А. І. Сямёнаў, Д. С. Трызна. Бібліяграфію падрыхтаваў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач; ілюстрацыі падабраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук; імянны і прадметна-геаграфічны паказальнікі падрыхтавала Д. С. Трызна. Фотаздымкі выканалі У. Б. Жэрко, У. Ф. Варварын, Л. М. Дробаў, Г. Л. Ліхтаровіч, М. П. Мельнікаў, В. В. Сасноўскі, Я. М. Сахута, Ю. А. Якімовіч, Н. А. Яніцкі.

Том падрыхтаваны аддзелам выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР пад кіраўніцтвам доктара мастацтвазнаўства Л. М. Дробава.

Глава I

МАСТАЦТВА КАНЦА XVIII — ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ XIX СТ.

Развіццё беларускага мастацтва і архітэктуры ў канцы XVIII — першай палове XIX ст. праходзіла ў адзіным рэчышчы з рускім мастацтвам. У выніку ўз'яднання з Расіяй Беларусь увайшла ў склад так званага Паўночна-Заходняга краю Расійскай імперыі, галоўным палітычным, культурным і адміністрацыйным цэнтрам якога становіцца г. Вільня (Вільнюс).

Мастацкае жыццё ў гэты перыяд у асноўным групавалася вакол губернскіх гарадоў і Вільні, дзе існаваў імператарскі Віленскі універсітэт [1].

Віленскі універсітэт з'яўляўся тым асяродкам, вакол якога аб'ядноўваліся найбольш прагрэсіўныя, дэмакратычныя сілы. Тут зарадзіліся прагрэсіўныя ў свой час тайныя таварыствы «філаматаў», «філарэтаў», «шубраўцаў» і «лучазарных», праграмы якіх хоць і мелі нацыяналістычную афарбоўку, але былі накіраваны супраць самадзяржаўя. Некаторыя члены гэтых таварыстваў сталі потым актыўнымі ўдзельнікамі руху дваранскіх рэвалюцыянераў-дэмакратаў.

У якасці аднаго з факультэтаў пры Віленскім універсітэце існавала школа жывапісу, якая рыхтавала кадры беларускіх мастакоў. Яе выхаванцы, арыентуючыся на лепшыя дасягненні рускага жывапісу, перадольвалі засілле акадэмічнага і рэлігійнага дагматызму, звярталіся да жыцця простага народа — сялян і дробных рамеснікаў.

Найбольш здольных вучняў універсітэт пасылаў для ўдасканальвання ведаў у Акадэмію мастацтваў у Пецярбург і за мяжу. За перыяд свайго існавання, з 1803 да 1832 г., факультэт падрыхтаваў вялікую

---

[1] У 1821/22 навучальным годзе тут займаліся на ўсіх факультэтах 768 чалавек, а ў 1824 г. гэта лічба дасягнула 834.

колькасць выкладчыкаў маляванпя і жывапісу для гімназій Беларусі [2].

Першымі прафесарамі Віленскай мастацкай школы былі Францішак Смуглевіч (1745—1807) і Ян Рустэм (1762—1835). Творчы шлях гэтых мастакоў і настаўнікаў адлюстроўвае прынцыпы беларускага мастацтва XVIII — пачатку XIX ст.

Францішак Смуглевіч нарадзіўся ў Варшаве. Першасную мастацкую адукацыю атрымаў у свайго бацькі— мастака Лукаша Смуглевіча. Затым вучыўся ў вядомага польскага жывапісца Шымана Чаховіча. У 1763 г. Ф. Смуглевіч едзе ў Рым, у акадэмію св. Лукі, дзе на працягу шасці год з'яўляецца вучнем Рафаэля Менгса. Пасля заканчэння акадэміі Ф. Смуглевіч некаторы час жыве ў Рыме, упрыгожвае фрэскамі славутыя тэрмы Ціта, выконвае шмат гравюр на тэмы старажытнарымскай гісторыі і міфалогіі. Гэтыя работы прынеслі яму шырокую вядомасць. У 1785 г. Ф. Смуглевіч вяртаецца ў Варшаву, дзе распісвае касцёл базыльянаў, часта выязджае ў Вільню, Гродна, Мінск, Полацк. Стварае карціны на рэлігійныя тэмы для праваслаўных і каталіцкіх храмаў. У 1800—1801 гг. у Пецярбургу ўдзельнічае ў размалёўцы Міхайлаўскага замка. У пачатку XIX ст. ён быў запрошаны на пасаду прафесара жывапісу Віленскага універсітэта. Працуючы на гэтай пасадзе, Ф. Смуглевіч паспяхова займаецца творчасцю. Для кафедральнага сабора ў Вільні ён выканаў некалькі жывапісных палотнаў. Шмат кампазіцый на рэлігійныя і біблейскія тэмы стварыў для касцёлаў Мінска, Гродна, Рэчыцы, Дабраўлян.

У гісторыю мастацтва Ф. Смуглевіч увайшоў як майстар шматфігурных кампазіцый на гістарычныя і рэлігійныя тэмы, цікавых партрэтаў, пейзажаў і жанравых карцін. Ён быў яркім прадстаўніком класіцызму. Але ў гісторыі выяўленчага мастацтва больш вядомы як настаўнік многіх беларускіх жывапісцаў.

У распрацаванай ім сістэме выкладання былі вызначаны асноўныя прынцыпы навучання рэалістычнаму мастацтву. Шмат увагі ўдзялялася маляванню антычных узораў. Разам з тым Ф. Смуглевіч лічыў, што для таго, каб мастак стаў выразнікам перадавых ідэй, ён павінен, апрача прафесійнай падрыхтоўкі, усебакова авалодаць асновамі ўсіх іншых навук. Аднак гэтыя прынцыпы праграмы пры жыцці мастака не былі здзейснены. Да 1816 г. вучні займаліся толькі капіраваннем старажытнагрэчаскіх узораў і маляваннем з гіпсавых мадэлей, і толькі з 1819 г. было ўведзена маляванне з жывой натуры.

Пераемнік Ф. Смуглевіча на пасадзе прафесара Віленскага універсітэта Ян Рустэм быў не толькі партрэтыстам, але і майстрам гістарычнай кампазіцыі, бытавых сцэн, пейзажа і гравюры. У гісторыю мастацтва ён увайшоў як выдатны педагог, які выхаваў некалькі пакаленняў літоўскіх, польскіх і беларускіх мастакоў.

Армянін па паходжанню, ён нарадзіўся ў Канстанцінопалі. Мастацкую адукацыю атрымаў у Варшаве ў вядомых жывапісцаў Я. П. Норбліна і М. Бачарэлі. З 1807 г., пасля смерці Ф. Смуглевіча, Я. Рустэм быў прызначаны прафесарам кафедры жывапісу Віленскага універсітэта. З'яўляючыся прыхільнікам перадавых дэмакратычных ідэй, ён у сваёй педагагічнай дзейнасці імкнуўся вызваліць жывапіс ад уплыву класіцызму, які не даваў магчымасці адлюстроўваць паўсядзённае жыццё народа і скоўваў творчую індывідуальнасць мастакоў.

Мастацкія прынцыпы школы Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма аказалі значны ўплыў на развіццё амаль што

[2] У 1821/22 навучальным годзе на аддзяленнях жывапісу і скульптуры навучаўся 61 чалавек, з іх жывапісцаў — 45 і скульптараў — 16.

ўсіх відаў і жанраў беларускага выяўленчага мастацтва і архітэктуры.

У канцы XVIII—пачатку XIX ст. значны размах набывае будаўніцтва. Больш шырока ў беларускім дойлідстве выкарыстоўваюцца дасягненні рускай архітэктуры. Узводзіцца вялікая колькасць мураваных будынкаў, стаўшых узорамі класіцызму, які зацвердзіўся ў гэты час у жыллёвай, грамадзянскай і культавай архітэктуры Беларусі.

Актыўны ўдзел у забудове і стварэнні архітэктурных ансамбляў беларускіх гарадоў прымалі рускія дойліды М. Львоў, В. Стасаў, А. Мельнікаў, Дж. Кларк і інш., што садзейнічала пранікненню перадавых горадабудаўнічых ідэй у беларускае дойлідства. Пад уплывам класіцызму ажыццяўляецца рэканструкцыя гарадскіх цэнтраў, дзе знаходзіліся гасціныя двары, ратушы, гандлёвыя рады, культавыя будынкі і г. д. Уплыў класіцызму закранае таксама драўлянае грамадзянскае і культавае дойлідства.

Адметную асаблівасць мастацкага жыцця ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. складала шырокая збіральніцкая дзейнасць. З літаратурных і архіўных крыніц вядома, што вялікія мастацкія каштоўнасці асядалі ў руках беларускіх і польскіх магнатаў—князёў Радзівілаў, Агінскіх, Тышкевічаў, Хамінскіх, Пуслоўскіх, Храптовічаў і інш.[3] У Бешанковічах, напрыклад, у маёнтку графа Храптовіча была вялікая карцінная галерэя, дзе побач з творамі заходнееўрапейскага жывапісу знаходзіліся карціны, скульптуры і гравюры мастакоў — выхадцаў з Беларусі: Януарыя Сухадольскага, Валенція Ваньковіча, Івана Хруцкага, Рафала Слізеня і інш., а таксама тых мастакоў, якія значную частку свайго жыцця пражылі на Беларусі (Францішка Смуглевіча, Іосіфа Пешкі і інш.). У Дабраўлянах у маёнтку графа Гюнтэра было шмат твораў А. Арлоўскага, Я. Дамеля, Я. Рустэма і інш. У праваслаўных і каталіцкіх храмах Мінска і Полацка захоўваліся творы вядомага польскага жывапісца Шымана Чаховіча, выкананыя ў стылі барока і класіцызму.

Беларускае мастацтва канца XVIII — пачатку XIX ст. развівалася ў цеснай сувязі з мастацтвам братніх народаў — рускага, украінскага, літоўскага і польскага. У сваю чаргу найбольш таленавітыя мастакі, якія выйшлі з асяроддзя беларускага народа, аказвалі пэўны ўплыў на культуру і творчасць гэтых народаў. Асабліва цесныя сувязі з даўніх часоў існавалі паміж рускім і беларускім мастацтвам, у якіх заключаецца адна з самых адметных асаблівасцей развіцця беларускага мастацтва.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Пасля ўз'яднання з Расіяй у Беларусі назіраецца агульны эканамічны пад'ём, што аказала значны ўплыў на развіццё будаўніцтва і архітэктуры. Пачынаюць хутка развівацца і добраўпарадкоўвацца беларускія гарады, значна павялічваецца іх насельніцтва, пашыраецца тэрыторыя, з'яўляюцца новыя тыпы жылых і грамадскіх будынкаў. Шырока разгортваецца мураванае будаўніцтва. З цэглы ўзводзяцца як адміністрацыйныя, так і жылыя збудаванні. У губернскіх і павятовых гарадах узнікаюць новыя будынкі магістратаў, губернскіх праўленняў, гарадскіх дум, земскіх судоў, канцылярый, пабудовы для чыноўніцкай вярхушкі — губернатарскія і віцэ-губернатарскія дамы і палацы. Асноўны аб'ём казённага будаўніцтва ажыццяўляўся за кошт унутраных падатковых сродкаў беларускіх губерняў. Культавая архітэктура ў параўнанні

[3] Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974. С. 12.

з ранейшымі перыядамі губляе сваё значэнне, будаўніцтва касцёлаў скарачаецца.

Пачынаючы з другой паловы XVIII ст. у архітэктуры Беларусі з'явіўся новы стыль — класіцызм, які спачатку развіваўся паралельна з познім барока, а з канца стагоддзя стаў асноўным мастацкім кірункам. У аснову архітэктуры класіцызму былі пакладзены прынцыпы сіметрыі, геаметрызму, ураўнаважанасць аб'ёмаў, рэгулярнасць планіровачных рашэнняў, антычная ордэрная сістэма і простыя дэкаратыўныя формы. Класічны ордэрны порцік становіцца характэрнай часткай архітэктурных кампазіцый палацаў і сядзіб, а таксама некаторых культавых пабудоў.

У першай трэці XIX ст. класіцызм засвойвае рысы ампіру, які вызначаецца знешняй параднасцю і вытанчанай дэкаратыўнай пластыкай. К сярэдзіне стагоддзя адзначаецца агульны заняпад класічнай школы. Класіцызм у архітэктуры набывае дагматычны характар, назіраецца распад стылявога адзінства і з'яўленне розных эклектычных плыней. Аднак у асобных збудаваннях рысы класіцызму сустракаюцца на працягу ўсяго XIX ст.

У Беларусі класіцызм развіваўся пад уплывам рускай класіцыстычнай школы. Канструктыўныя прыёмы і дэкаратыўныя формы рускага класіцызму атрымалі тут шырокае распаўсюджанне дзякуючы творчасці вядомых рускіх дойлідаў — М. Львова, В. Стасава, А. Мельнікава і інш., па праектах якіх у беларускіх гарадах былі ўзведзены найбольш значныя будынкі. Адным з ранніх помнікаў архітэктуры класіцызму на Беларусі з'яўляецца Іосіфаўскі сабор, узведзены па праекту архітэктара М. Львова ў Магілёве (1780—1798). Формы і прыёмы класіцызму шырока выкарыстоўваліся пры будаўніцтве палацава-паркавых комплексаў (Гомельскі палацава-паркавы ансамбль, палац у в. Сноў Мінскай вобл. і інш.), а таксама ў жылых і грамадскіх будынках.

Значныя змены адбываюцца ў горадабудаўніцтве, якое ўпершыню стала разглядацца як адзіная рацыянальна спланаваная прасторавая сістэма. Горадабудаўніцтва становіцца важнай дзяржаўнай справай. Ідэі класіцызму выявіліся ў так званых рэгулярных планах гарадоў, а таксама тыпавых «узорных» праектах грамадскіх і жылых будынкаў. Масавыя горадабудаўнічыя работы карэнным чынам змяняюць архітэктурна-планіровачную структуру і мастацкае аблічча беларускіх гарадоў. У 1763 г. у Расіі быў зацверджаны ўказ «Аб распрацоўцы ўсім гарадам, іх забудове і вуліцам спецыяльных планаў па кожнай губерні асобна»[4]. У 1767 г. была завершана распрацоўка праектных планаў Пецярбурга і Масквы, пачалася распрацоўка новых планаў для іншых гарадоў Расійскай імперыі, у тым ліку і для беларускіх.

Новыя праектныя планы гарадоў былі складзены па прынцыпах класіцызму. Сярэдневяковыя гарады развіваліся бессістэмна, забудоўваліся хаатычна і мелі крывалінейныя вуліцы са скучанай драўлянай забудовай. Складанне праектнага плана горада было выключнай з'явай. Новыя рэгулярныя планы былі распрацаваны для большасці гарадоў і прадугледжвалі рэгуляванне іх планіровачнай структуры і забудовы. У гэтых планах прадугледжвалася прамавугольная сістэма планіроўкі, вылучаліся галоўная кампазіцыйная вось, грамадскі цэнтр, напрамкі далейшага росту горада. Планы распрацоўваліся з улікам гістарычных асаблівасцей, з захаваннем асноўнага ядра горада. Забудова вялася па так званых «узорных» або паўторных праектах для жылых і грамадскіх будынкаў.

[4] Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1763. Т. 16. № 11883.

Складанне рэгулярных планаў беларускіх гарадоў ажыццяўлялася ў тры этапы. Першая група праектаў была распрацавана ў 1778 г. для Віцебска, Полацка, Магілёва, Быхава, Гарадка, Оршы, Дрысы, Рагачова, Чавус, Клімавіч, Чэрыкава, Мсціслава, Слуцка, Копысі. К 1800 г. праекты атрымалі Мінск, Бабруйск, Пінск, Мазыр, Слуцк, Ігумен, Рэчыца, Вілейка, Дзісна, Барысаў. У першай палове XIX ст. былі складзены планы для Брэста, Мінска, Пінска і іншых гарадоў. Для заходніх гарадоў — Гродна, Навагрудка, Нясвіжа, Ліды і інш.— рэгулярныя планы з'явіліся пазней, у сярэдзіне — другой палове XIX ст.

Рэгулярныя праектныя планы малых і вялікіх гарадоў мелі агульны недахоп: у іх строга праводзілася класавае занаванне гарадской тэрыторыі. Цэнтральныя кварталы, што размяшчаліся вакол галоўнай плошчы горада, адводзіліся пад будаўніцтва грамадскіх устаноў і жылых дамоў дваран. Вакол цэнтральных кварталаў мелі права сяліцца толькі заможныя гараджане. Жылыя дамы купцоў узводзіліся вакол гандлёвых плошчаў. Радавыя гараджане і беднейшыя жыхары, як правіла, пасяляліся ва ўскраінных раёнах, на перыферыі гарадской тэрыторыі. Гэта выклікала нераўнамернае размяшчэнне капітальнай забудовы і добраўпарадкаванне горада, праводзіла рэзкую грань паміж цэнтрам і ўскраінамі. Нягледзячы на гэтыя недахопы, новыя рэгулярныя планы ўвогуле мелі прагрэсіўнае значэнне. Упершыню ў іх разглядалася архітэктурна-планіровачная сістэма горада як суцэльнага арганізма, як звязаная сістэма вулічнай сеткі і плошчаў. Гэта давала магчымасць прадугледзець далейшае тэрытарыяльнае развіццё гарадоў, улічыць прынцыпы ансамблевай забудовы вуліц. Як адметную рысу рэгулярных планаў трэба адзначыць іх рэальнае значэнне. Гэта пацвярджаецца тым, што ўжо да сярэдзіны XIX ст, большасць новых планаў была ажыццёўлена.

Асаблівасці новых прынцыпаў горадабудаўніцтва Беларусі можна прасачыць па праектных планах невялікіх павятовых гарадоў — Клімавіч і Мсціслава, зацверджаных у 1778 г. Планы гэтых гарадоў з'яўляюцца «ідэальнымі» схемамі, вылучаюцца строгай сіметрыяй і геаметрызмам, адрозніваючыся толькі велічынёй і формай кварталаў. Горад Клімавічы размяшчаўся па абодва бакі невялікай рэчкі. Ён меў нерэгулярную планіроўку і хаатычную драўляную забудову. План 1778 г. прадугледжваў перанос горада на ўсход ад існуючай забудовы, дзе намячалася стварэнне новага рэгулярнага горада прамавугольнай формы, абкружанага па перыметру земляным валам і ровам. Яго тэрыторыя разбівалася на роўнавялікія кварталы, вылучаліся тры прамавугольныя плошчы, размешчаныя на галоўнай магістралі. Гэты план быў ажыццёўлены поўнасцю. Сучасны горад Клімавічы ў цэнтральнай частцы захаваў планіровачную структуру плана 1778 г. Аснову яе складае шэраг узаемна перпендыкулярных вуліц, якія вылучаюць прамавугольныя жылыя кварталы. Галоўныя з іх вуліцы Савецкая, Першамайская, Магона і перпендыкулярныя ім Інтэрнацыянальная, Камуністычная, Сацыялістычная. На іх перакрыжаванні размяшчалася ранейшая цэнтральная плошча (зараз Цэнтральны сквер). План Мсціслава 1778 г. прадугледжваў развіццё горада на старым месцы, аднак ранейшая хаатычная планіроўка не ўлічвалася. Гарадская тэрыторыя была разбіта на шэраг прамавугольных кварталаў з рэгулярнай сістэмай плошчаў. Сучасны Мсціслаў у сваёй цэнтральнай частцы таксама захаваў планіровачную структуру, закладзеную па рэгулярнаму плану 1778 г.

Рэгулярныя планы гарадоў Чэрыкава, Рагачова, Копысі, Суража і Га-

радка некалькі адрозніваюцца ад першай групы праектаў. Геаметрычная сістэма планіроўкі ў іх захоўвалася, але парушалася строгая сіметрыя, гэта надавала ім маляўнічы характар. Па плану 1778 г. Гарадок развіваўся на аснове існуючай забудовы. Ён атрымаў прамавугольную форму з геаметрычнай сеткай вуліц і прамавугольнымі кварталамі. Тры вялікія плошчы ў плане размяшчаліся несіметрычна, што было выклікана неабходнасцю ўключыць існуючыя храмы ў новую забудову. Горад Чэрыкаў развіваўся ўздоўж правага берага р. Сож. Ён меў прамавугольную сетку вуліц, але новыя плошчы не былі ўключаны ў строгую сіметрычную сістэму.

Рэгулярныя планы гарадоў Рэчыцы, Бабруйска, Дзісны, Барысава, Ігумена былі распрацаваны мясцовымі архітэктарамі і землямерамі і не зацверджаны ўрадам, як усе іншыя праекты. У іх паўтаралася тая ж геаметрычная сістэма планіроўкі і размяшчэння цэнтральнай плошчы, аднак у большай ступені ўлічваліся асаблівасці рэльефу мясцовасці і існуючая забудова.

Праектныя планы буйных гарадоў — Полацка, Магілёва, Віцебска, Мінска, Гродна — вылучаліся складанасцю архітэктурна-планіровачнай структуры, развітай вулічнай сеткай і шматвугольнай формай цэнтральных плошчаў. Як і для невялікіх гарадоў, прынцыпы планіроўкі заставаліся тымі ж: стварэнне рэгулярнай планіровачнай сістэмы, прамавугольнай формы кварталаў, геаметрычнай сеткі вуліц і плошчаў. Але старажытная архітэктурна-планіровачная сістэма, якая фарміравалася на працягу многіх стагоддзяў, гандлёвыя плошчы, забудаваныя мураванымі дамамі, крамамі і цэрквамі, існаванне вялікай ракі, сістэмы абарончых умацаванняў — усё гэта накладвала значны адбітак на новую рэгулярную планіроўку. Таму кожны новы план буйнога горада меў свае асаблівасці.

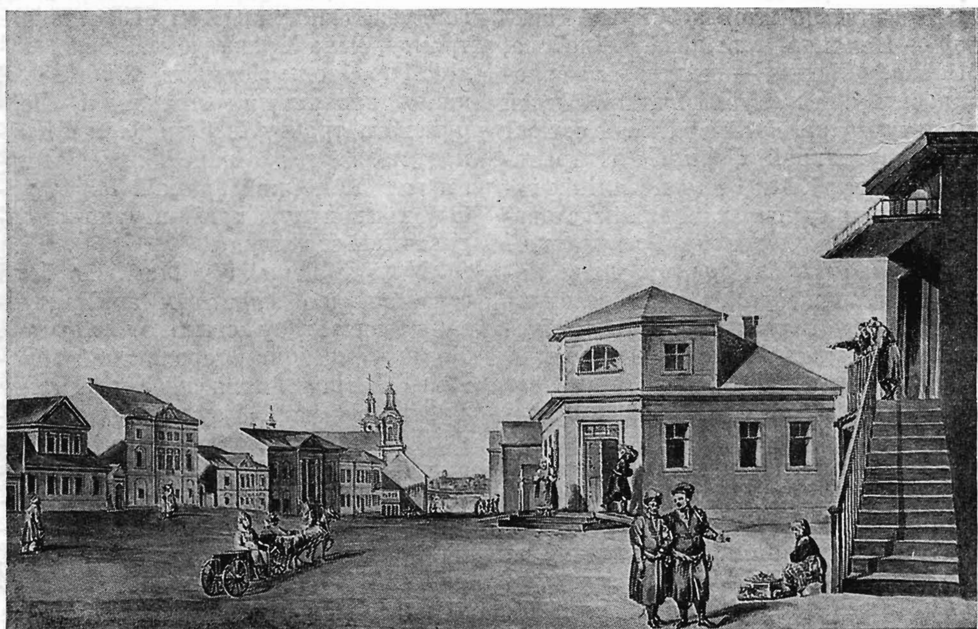
Характэрным прыкладам з'яўляецца рэгулярны план 1778 г. Магілёва, які быў распрацаваны на падставе гістарычнай планіроўкі. Горад меў радыяльную сістэму планіроўкі і тры земляныя валы, якія паралельнымі паясамі ахоплівалі забудову. Да канца XVIII ст. тэрыторыя горада значна ўзрасла, асабліва раён Новага горада, які аддзяляўся ад Старога горада Кругавым валам. З канца XVIII — пачатку XIX ст. разгарнуліся вялікія работы па добраўпарадкаванню горада. Ажыццяўленне рэгулярнага плана пачалося са знішчэння земляных абарончых умацаванняў, якія ў гэты час знаходзіліся ў паўразбураным стане і рабілі перашкоду далейшаму развіццю горада. У 1809 г. быў скапаны Кругавы вал, у які ўпіраліся дзве галоўныя вуліцы: Шклоўская (сучасная Першамайская) і Ветраная (сучасная Ленінская). Да 1823 г. гэтыя вуліцы былі ўпарадкаваны і атрымалі выгляд прамалінейных дарог, якія звязвалі гандлёвую плошчу са знешнімі шляхамі. Былі скапаны земляныя валы і ў іншых частках горада і пракладзены новыя вуліцы. У 1829 г. ад гандлёвай плошчы да Быхаўскага тракту была пракладзена новая вуліца і зроблены з'езд з гары. У 1850 г. пасля завяршэння пракладкі Бабруйскага тракту быў зроблены Дняпроўскі з'езд, дзе раней ішоў Замкавы вал з Алейнай брамай. Горад набыў кампактную архітэктурна-планіровачную структуру.

У гэты перыяд у Магілёве былі створаны два выдатныя архітэктурныя ансамблі ў стылі класіцызму. Першы ўзнік на старажытнай гандлёвай плошчы, якая атрымала назву Губернатарскай (сучасная Савецкая). Плошча мела форму няправільнага шматвугольніка, забудаванага грамадскімі будынкамі. Цэнтрам кампазіцыі з'яўлялася муравана ратуша (узведзена ў XVII ст., у 1772—1773 гг. перабудавана ў стылі класіцызму), у якой размясціліся

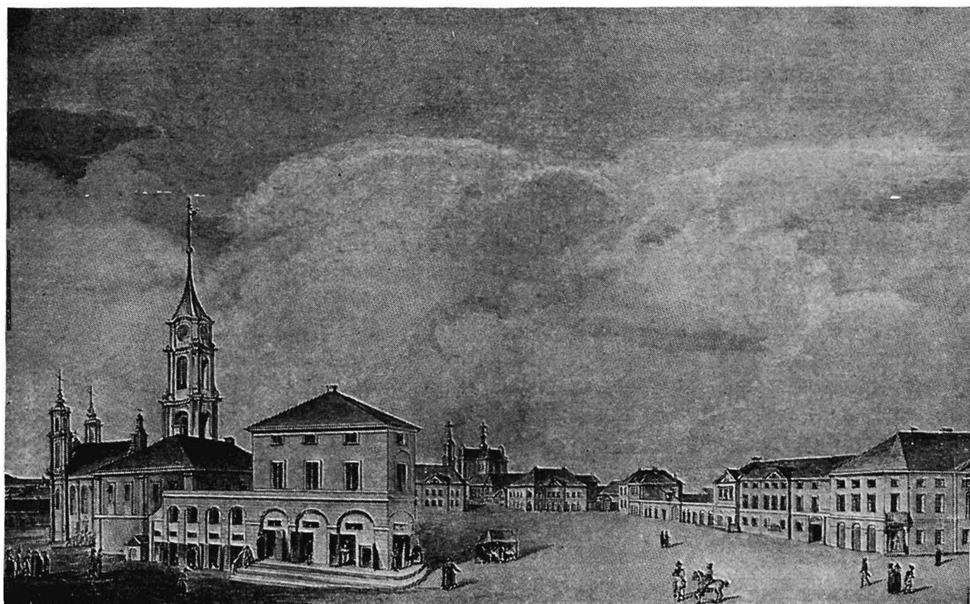
гарадская дума і магістрат. Па абодва бакі ад ратушы былі ўзведзены чатыры мураваныя двухпавярховыя будынкі ў стылі класіцызму: губернатарскі дом і губернскае праўленне (усходні бок); дом віцэ-губернатара і двух саветнікаў, будынак земскага суда, урачэбнай управы і архіва (у 1883 г. перабудаваны пад акруговы суд, зараз тут Магілёўскі краязнаўчы музей). На месцы старажытнага замка ў канцы XIX ст. быў разбіты гарадскі сад.

Другі ансамбль быў створаны на Саборнай плошчы, якая знаходзілася на Шклоўскай вуліцы. Гэты ансамбль ствараўся па праекту вядомых рускіх дойлідаў М. Львова і В. Стасава. На плошчы ў 1780 г. па праекту М. Львова пачалося будаўніцтва Іосіфаўскага сабора (скончана ў 1798 г.). Разам з праектам сабора М. Львоў распрацаваў схему забудовы плошчы. Саборная плошча ў плане мела форму эліпса, цэнтрам усёй кампазіцыі з'яўляўся Іосіфаўскі сабор, які галоўным фасадам быў арыентаваны на Шклоўскую вуліцу. З двух бакоў храм фланкіравалі аднапавярховыя флігелі, звязаныя з ім невысокай агароджай. На процілеглым баку плошчы на галоўнай восі была пабудавана манументальная мураваная брама, таксама з двума флігелямі, звязанымі з ёй агароджай. Такім чынам стваралася замкнёная прастора плошчы, дзе вылучаўся галоўны элемент ансамбля, што было характэрна для архітэктуры класіцызму. У 20—30-я гады XIX ст. ансамбль Саборнай плошчы атрымаў далейшае развіццё па праекту В. Стасава ў сувязі з будаўніцтвам ваеннага манежа-экзерцыргаўза (1815—1831, згарэў у 1870 г.). Будынак манежа быў узведзены насупраць Іосіфаўскага сабора. Прылеглая тэрыторыя была ператворана ў сад, для чаго знесены драўляныя пабудовы, засыпаны роў, зроблены вадасцёкі. Ансамблі Губернатарскай і Саборнай плошчаў у Магілёве —

1. Выгляд г. Віцебска.
Акварэль І. Пешкі. Пач. XIX ст.



2. Выгляд г. Віцебска. Акварэль І. Пешкі. Пач. XIX ст.



першыя па часу ансамблі класіцызму.

Асаблівасці горадабудаўніцтва гэтага перыяду можна прасачыць на прыкладзе развіцця Мінска. Першы рэгулярны план Мінска быў распрацаваны ў 1800 г. У ім прадугледжвалася знішчэнне земляных умацаванняў, уладкаванне існуючай вулічнай сеткі, вылучэнне новага напрамку развіцця горада ўздоўж р. Свіслачы, дзе праектавалася забудова па геаметрычнай схеме. Новы план Мінска 1810 г. ужо адлюстроўваў змены, якія адбыліся ў яго архітэктурна-планіровачнай структуры: былі знішчаны рэшткі земляных умацаванняў, на свабоднай тэрыторыі ў паўднёва-ўсходняй частцы ўздоўж р. Свіслачы ўзніклі новыя прамавугольныя кварталы. На процілеглым беразе Свіслачы ў 1805 г. быў закладзены гарадскі парк (сучасны Цэнтральны дзіцячы парк імя М. Горкага). У новай частцы горада праектавалася пракласці прамалінейную вуліцу — Захар'еўскую, якая з'явілася асноўнай гарадской магістраллю (сучасны Ленінскі праспект) і мела выхад на Бабруйскі тракт. На ёй пачала фарміравацца новая плошча (сучасная Кастрычніцкая). Была праведзена таксама і частковая перапланіроўка старажытнай часткі горада, выпрамлены некаторыя вуліцы (сучасныя Камсамольская і Інтэрнацыянальная). У новым праектным плане Мінска, складзеным у 1817 г., зафіксаваны гэтыя змены, а таксама намячалася перапланіроўка зарэчнай часткі і раёна Троіцкай гары. Да сярэдзіны XIX ст. у параўнанні з XVIII ст. тэрыторыя Мінска пашырылася амаль у тры разы. Архітэктурна-планіровачная структура горада была ў асноўным прамавугольнай. Толькі старажытная частка (былы Ніжні рынак) захоўвала радыяльную схему планіроўкі. Грамадскім цэнтрам з'яўлялася Саборная плошча (былы Верхні рынак, сучасная плошча Свабоды).

У 1857 г. знесена мураваная ратуша, якая размяшчалася ў цэнтры плошчы, на яе месцы закладзены сквер. У 1840-я гады ў стылі класіцызму перабудаваны корпус базыльянскага манастыра (архіт. К. Хршчановіч), які таксама ўваходзіў у ансамбль плошчы. З 1803 г. тут размяшчалася мужчынская гімназія. У 1897 г. базыльянскі храм быў разбураны, а на яго месцы ўзведзены пяціглавы Петрапаўлаўскі сабор (не захаваўся). Пасля пажару 1835 г., які знішчыў усю драўляную забудову цэнтра Мінска, вуліцы і кварталы пачалі забудоўвацца новымі мураванымі жылымі і грамадскімі будынкамі. Ускраіны ж Мінска — слабоды Камароўка, Ляхаўка, Раманаўская, Ракаўская — мелі драўляную забудову і захоўвалі нерэгулярную планіроўку.

Для Віцебска рэгулярныя планы складаліся некалькі разоў. Першы быў распрацаваны ў 1778 г. Аднак ён не ўлічваў асаблівасцей складанага рэльефу тэрыторыі і гістарычную планіроўку. Новы план (канец XVIII ст.) быў больш рэальным, галоўнай яго мэтай было развіць гістарычную планіроўку ў завершаную прасторавую сістэму з рэгулярнай сеткай вуліц і плошчаў. План Віцебска 1839 г. адзначыў тыя змены, што адбыліся ў яго планіроўцы з канца XVIII ст. Тэрыторыя горада падзялялася на тры часткі — Узгорскую, Заручаўскую, Задзвінскую, як гэта склалася гістарычна. Узгорская частка (тэрыторыя былога Узгорскага замка) размяшчалася на левым беразе р. Заходняй Дзвіны. Архітэктурна-планіровачнымі акцэнтамі тут з'яўляліся тры плошчы — Рынначная, Смаленская і Дварцовая. Галоўнай была Рынначная. Ад гэтай плошчы на поўнач была пракладзена новая Пецярбургская вуліца (сучасная Леніна), якая завяршалася Смаленскай плошчай (сучасная імя У. І. Леніна) і мела выхад на загарадны гасцінец да Пецярбурга. Існуючая Афіцэрская вуліца (сучасная Суворава), якая таксама адыходзіла ад Рыначнай плошчы, атрымала прамалінейны напрамак — паралельна Пецярбургскай. Між імі ішлі вуліцы ў папярочным напрамку — Дварцовая (сучасная Савецкая), Спаская (сучасная Урыцкага) і інш. Заручаўская частка (тэрыторыя былых Верхняга і Ніжняга замкаў) знаходзілася таксама на левым беразе р. Заходняй Дзвіны. Архітэктурна-планіровачнымі акцэнтамі тут з'яўляліся тры плошчы — Саборная, Дваранская, Магілёўскі рынак. Галоўная плошча — Саборная (сучасная плошча Свабоды) — мостам цераз р. Віцьбу злучалася з Рыначнай плошчай. Ад Саборнай плошчы адыходзілі асноўныя вуліцы: Замкавая, Задунаўская (сучасны праспект Фрунзе), Заручаўская (сучасная Калініна), якая завяршалася плошчай Магілёўскі рынак (сучасная плошча Перамогі) і мела выхад на загарадныя гасцінцы да Магілёва і Лепеля. Задзвінская частка, якая знаходзілася на правым беразе р. Заходняй Дзвіны, была пераплавана і забудавана поўнасцю па новаму рэгулярнаму плану. Гэта тэрыторыя падзялялася на шэраг прамавугольных кварталаў. Галоўнай тут была Полацкая вуліца (сучасная Ленінградская), што ішла паралельна Заходняй Дзвіне.

У канцы XVIII — сярэдзіне XIX ст. у Віцебску завяршаецца ансамбль грамадскага цэнтра, які склаўся з сістэмы дзвюх плошчаў — Рыначнай і Саборнай, размешчаных па абодва бакі р. Віцьбы і злучаных мостам (з 1814 г. мураваны). Рыначная плошча з'яўлялася гандлёвым цэнтрам, кампазіцыйным акцэнтам якой была мураваная ратуша (1775, з XIX ст. тут размяшчалася гарадская дума, будынак захаваўся да нашага часу). Паабапал яе стаялі гандлёвыя рады. З заходняга боку да гандлёвых радоў далучалася мураваная Васкрасенская царква, на-

супраць — бернардзінскі кляштар. Саборная плошча з'яўлялася адміністрацыйным цэнтрам. Яе ўсходні бок займаў Мікалаеўскі сабор, заходні — дамы губернатара і віцэ-губернатара (у 1882 г. на іх месцы ўзведзены будынак акруговага суда, які захаваўся да нашага часу).

Горад Гомель доўгі час развіваўся як прыватнаўласніцкае мястэчка, якое належала графу М. П. Румянцаву і яго сынам, а з 30-х гадоў XIX ст.— фельдмаршалу І. Ф. Паскевічу. З канца XVIII да сярэдзіны XIX ст. у выніку значных горадабудаўнічых работ, якія ажыццяўляліся яго ўладальнікамі, Гомель з невялікага гандлёва-рамесніцкага мястэчка ператварыўся ў горад з рэгулярнай архітэктурна-планіровачнай структурай. У 1852 г. ён становіцца цэнтрам павета Магілёўскай губерні. У сучасным Гомелі ў цэнтральнай яго частцы да нашых дзён захавалася планіровачная структура, якая сфарміравалася да сярэдзіны XIX ст.

На плане мястэчка Гомель 1783 г. адзначаны старажытны замак на беразе р. Сож, да якога далучалася гандлёвая плошча. Вакол замка і плошчы размяшчаліся слабоды. У 1785 г. па загаду графа М. П. Румянцава на месцы старажытнага замка быў закладзены новы мураваны двухпавярховы палац. Да сярэдзіны XIX ст. былі праведзены асноўныя работы па добраўладкаванню прылеглай да палаца тэрыторыі: закладзены пейзажны парк з рэгулярнай часткай перад палацам; узведзены мураваны Петрапаўлаўскі сабор (1809—1819), які галоўным фасадам быў арыентаваны на гандлёвую плошчу; да палаца прыбудаваны аднапавярховыя крылы (1794—1805) і інш. Адначасова праводзіліся вялікія горадабудаўнічыя работы, былі закладзены асновы двухпрамянёвай архітэктурна-планіровачнай сістэмы. На плане Гомеля 1860 г. адзначана новая планіровачная структура горада, жылыя кварталы прамавугольнай формы расцягнуліся ўздоўж р. Сож. Кампазіцыйным цэнтрам з'яўлялася гандлёвая плошча прамавугольнай формы ў плане, на паўднёвым баку якой размяшчаліся парк, палац і Петрапаўлаўскі сабор. Насупраць іх знаходзіліся двухпавярховыя будынкі гасцінага двара і гандлёвых радоў. Ад плошчы з'езд вёў да мураванага

3. Палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі. Канец XVIII — пач. XX ст. Агульны выгляд

4. Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі. 1809—1819

моста цераз р. Сож (узведзены ў 1857 г.). З поўначы ад плошчы адыходзілі дзве галоўныя вуліцы — Румянцаўская (сучасная Савецкая) і Замкавая (сучасны праспект Леніна), якія ў перспектыве завяршаліся купалам палаца і стваралі двухпрамянёвую сістэму. Адна з вуліц праходзіла ўздоўж парка паралельна р. Сож і таксама выходзіла на гандлёвую плошчу. Усе астатнія вуліцы былі перпендыкулярны ці паралельны дзвюм галоўным і стваралі выразную рэгулярную архітэктурна-планіровачную структуру Гомеля.

Ва ўсіх беларускіх гарадах ажыццяўленне рэгулярных планаў пачыналася з узвядзення грамадскіх будынкаў, якія размяшчаліся на галоўнай плошчы ці вуліцы. У гэтай галіне будаўніцтва шырока выкарыстоўваліся тыпавыя «ўзорныя» праекты, а таксама прынцып паўторнасці архітэктурных матываў і дэталей. Па зацверджаных схемах планаў і фасадаў узводзіліся казённыя будынкі, гандлёвыя рады, губернскія праўленні і інш. Гэта дазваляла ў кароткі тэрмін стварыць ансамблі гарадскіх цэнтраў, аб'яднаных адзінай архітэктурнай тэмай.

Яскравым прыкладам такога роду будаўніцтва з'яўляецца забудова цэнтральнай плошчы г. Полацка. У 1778 г. быў распрацаваны першы рэгулярны план для яго правабярэжнай часткі, у 1838 г.— новы план для ўсяго горада. Па гэтых планах горад набыў рэгулярную планіровачную структуру з прамавугольнай сеткай вуліц. Галоўная вуліца (сучасны праспект К. Маркса) праходзіла праз увесь горад паралельна р. Заходняй Дзвіне. На ёй сфарміраваліся тры плошчы: галоўная, плошча гарадскога магістрата, гандлёвая. Галоўная плошча знаходзілася перад езуіцкім касцёлам і калегіумам (з XVIII ст. вядома як Парадная, з 1830 г.— Корпусная, зараз плошча імя У. І. Леніна). Яна мела форму квадрата, на заходнім баку якога знаходзіўся езуіцкі калегіум (з 1812 па 1820 г.— езуіцкая акадэмія, з 1830 г.— кадэцкі корпус, які часткова захаваўся). На ўсходнім баку размяшчаліся будынкі грамадзянскай і крымінальнай палат, дом намесніка праўлення; на паўднёвым баку — дом губернатара, будынкі верхняй і ніжняй управ; на паўночным — дамы каменданта і віцэ-губернатара, будынак земскіх судоў. Да нашага часу зберагліся дом губернатара, магістрат, будынкі верхняй і ніжняй управ (па сучаснаму праспекту К. Маркса), а таксама дамы каменданта і віцэ-губернатара (па сучаснаму Замкаваму завулку). Усе будынкі двухпавярховыя, падобныя па планіровачнаму рашэнню, аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і дэкору, вырашаны ў стылі класіцызму. Напрыклад, дом губернатара — П-падобны ў плане будынак, на першым паверсе якога знаходзіліся службовыя памяшканні і канцылярыя губернатара, на другім — жылыя пакоі. Галоўным фасадам будынак арыентаваны на плошчу. Сцены гладкія, рытмічна прарэзаны прамавугольнымі вокнамі з ліштвамі, завершаны прафіляваным карнізам. Па цэнтру фасада над уваходам невялікі атык. Аналагічна вырашаны і іншыя будынкі ансамбля. Рэгулярная забудова плошчы ў Полацку вытрымана таксама ў прынцыпах класіцызму: геаметрычная форма, строгая сіметрыя размяшчэння будынкаў, стварэнне замкнёнай прасторы, вылучэнне галоўнага элемента ансамбля.

З адміністрацыйна-грамадскіх збудаванняў перыяду класіцызму захаваліся будынкі прысутных месц (губернскіх праўленняў) у Віцебску, Рагачове, Магілёве, Мінску. Усе гэтыя мураваныя двухпавярховыя пабудовы ў плане маюць адзіную схему: службовыя памяшканні размяшчаюцца

вакол лесвічных клетак, на фасадах — простыя архітэктурныя формы з абмежаваным наборам дэкаратыўных сродкаў. Там, дзе дазвалялі ўмовы, яны аб'ядноўваліся з дамамі губернатараў (у Віцебску і Магілёве). Палац губернатара ў Віцебску, які захаваўся да нашага часу, уяўляе сабой трохпавярховы прамавугольны корпус (узведзены да 1772 г.) з прыбудаваным да яго П-падобным у плане двухпавярховым флігелем (1811), які ўтварае ўнутраны двор. Перад палацам была створана парадная плошча, што адпавядала тэндэнцыям класіцызму. У трохпавярховым асноўным корпусе (палац губернатара) на першым паверсе вылучаны цэнтральны вестыбюль з прылягаючымі службовымі памяшканнямі, другі паверх займалі прыёмныя, гасцінная, кабінет губернатара, трэці адводзіўся пад асабістыя пакоі. У двухпавярховым флігелі (губернскае праўленне) на першым паверсе былі службовыя памяшканні праўлення і канцылярыі губернатара, на другім — вялікая сталовая з канцэртнай залай і царквой у тарцовай частцы. У архітэктуры губернатарскага палаца яскрава выяўлены рысы класіцызму. У цэнтры галоўнага фасада трохпавярховага корпуса выступае рызаліт, увянчаны прамавугольным атыкам. Уваходны партал традыцыйна аформлены прыстаўным чатырохкалонным порцікам дарычнага ордэра. Фасадныя плоскасці багата раскрапаваны рустам, аркамі, міжпавярховымі карнізамі, дэкарыраваны паўкалонамі, ліштвамі з замковым каменем, філёнкамі.

Дом віцэ-губернатара ў Гродна, які таксама захаваўся да нашага часу, пастаўлены на чырвонай лініі вуліцы Раскоша (сучасная Э. Ажэшкі) на пачатку XIX ст., што было выклікана неабходнасцю ўліку

5. Дом віцэ-губернатара ў Гродна. 1-я пал. XIX ст.

шчыльнай існуючай забудовы вуліцы. Таму план двухпавярховага будынка набыў трапецападобную форму, выцягнутую ўздоўж вуліцы. Яго канфігурацыя абумоўлена вуглавым участкам і імкненнем захаваць цэласнасць вулічнай забудовы. З гэтай жа прычыны па восі галоўнага фасада быў зроблены праезд у двор, а з яго ўваход у будынак. Праезд акцэнтаваны чатырохкалонным порцікам па вышыні будынка. У архітэктуры порціка своеасабліва спалучаны элементы дарычнага і карынфскага ордэраў. Планіроўка паверхаў сінхронная — калідорная з заламі ў тарцы.

Рэдкім помнікам грамадзянскай архітэктуры гэтага перыяду з'яўляецца будынак Дваранскага сходу ў г. Слуцку, узведзены ў пачатку XIX ст., які захаваўся да нашага часу (вул. Ленінская, зараз тут размешчаны краязнаўчы музей). Гэта невялікі аднапавярховы будынак, прамавугольны ў плане. Выразны галоўны фасад, вырашаны ў прынцыпах архітэктуры класіцызму, акцэнтаваны магутным чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам. Бакавыя часткі фасада дэкарыраваны руставанымі лапаткамі.

Уключэнне Беларусі ў агульнарасійскі рынак і пашырэнне гандлю патрабавалі капітальнай забудовы гандлёвых цэнтраў гарадоў і мястэчак: збудавання новых гандлёвых радоў, лавак, магазінаў, гасціных двароў. Мураваныя гандлёвыя рады тых часоў захаваліся ў г. п. Антопаль (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл., сярэдзіна XIX ст.), у г. Навагрудку (Гродзенская вобл., 1812), у г. Пружаны (Брэсцкая вобл., 1896). Для пабудовы гандлёвых радоў выкарыстоўваліся дзве асноўныя схемы: замкнёная кампазіцыя ў форме прамавугольнага або квадратнага карэ (Антопаль, Брэст, Шклоў) і прадаўгаваты аднабаковы (Навагрудак) або двухбаковы корпус з раўназначнымі фасадамі (Пружаны). Архітэктура гэтых збудаванняў фарміравалася шматразовым паўтарэннем аднолькавых па плошчы, планіроўцы і кампазіцыйнаму рашэнню лавак-ячэек (крам). Асноўнай архітэктурна-дэкаратыўнай тэмай гандлёвых радоў з'яўляўся метрычны паўтор каланады або аркады. У падоўжных фасадах рабіліся праезды, архітэктурнаму афармленню якіх надавалася асаблівая ўвага: яны афармляліся аркамі (Пружаны) або манументальнымі порцікамі (Антопаль). Гэтыя буйныя па тых часах пабудовы мелі вялікае горадабудаўнічае значэнне: размешчаныя на цэнтральных плошчах і вуліцах, яны арганізоўвалі забудову іх адміністрацыйна-гандлёвых цэнтраў. Асаблівы горадабудаўнічы эфект дасягаўся пры аб'яднанні падоўжных аднапавярховых радоў з высотнай дамінантай ратушы (Шклоў) або суседствам з ім культавага комплексу (Антопаль).

Будаўніцтва харчовых складаў (так званых магазінаў) з мэтай захавання сабраных з мясцовага насельніцтва пагалоўных падаткаў у выглядзе спецыяльнага мучнога збору ажыццяўлялася па тыпавых праектах. Правіянцкія і саляныя магазіны з'явіліся камерцыйнымі ўстановамі новага тыпу. Такія магазіны былі ўзведзены ў Магілёве, Полацку, Віцебску і іншых гарадах. Яны ўяўлялі сабой двухпавярховыя будынкі спрошчанай архітэктуры, але пэўнай горадабудаўнічай значнасці — іх выцягнутыя фасады фарміравалі фронт рытмічнай вулічнай забудовы. Размяшчаліся яны звычайна на ўскраіне гарадоў і пасёлкаў з мэтай супрацьпажарнай бяспекі. Гэты тып пабудоў па архітэктурных прыёмах блізкі да гандлёвых радоў: на галоўным фасадзе перад лаўкамі раўнамерны рытм аркад, галерэй, лоджый, каланад. Аб'ядноўваючым матывам з'яўляліся плоскі руст, вузкія, лучковыя ў прос-

тых ліштвах аконныя праёмы. Яны ўзводзіліся на дзяржаўных пачатках пераважна па праектах губернскіх архітэктараў і мелі агульную трактоўку ў формах класіцызму.

Асобную групу шырока распаўсюджаных будынкаў складаюць навучальныя ўстановы — школы, гімназіі, духоўныя семінарыі, кадэцкія карпусы і інш. У характары іх планіровачнага, кампазіцыйнага і дэкаратыўнага рашэнняў адлюстраваны прынцыпы архітэктуры класіцызму. Будынак былой мужчынскай гімназіі, узведзены на пачатку XIX ст. у Гродна, які захаваўся да нашага часу па вуліцы Савецкай, мае выразную мастацкую схему афармлення галоўнага фасада, якая найчасцей сустракаецца ў архітэктуры класіцызму: сярэдняя частка фасада вылучана рустоўкай і завершана трохвугольным франтонам, бакавыя крылы аздоблены пілястрамі і завершаны ступеньчатым атыкам. У 1802—1803 гг. была пабудавана мужчынская гімназія ў Свіслачы (архіт. М. Шульц), якая на той час лічылася адной з лепшых у Беларусі. Свіслацкая гімназія складалася з трох карпусоў, якія мелі П-падобную форму і калідорную схему планіроўкі. У афармленні фасадаў быў выкарыстаны магутны шасцікалонны порцік дарычнага ордэра з прамавугольным атыкам. Падобным чынам вырашаны фасад і вучэбнага корпуса Горы-Горацкага земляробчага інстытута (1837), адной з першых у Расіі вышэйшых сельскагаспадарчых навучальных устаноў (зараз корпус № 4 Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі). Да 1840 г. тут было ўзведзена 35 мураваных і драўляных будынкаў: вучэбныя і жылыя карпусы, аранжарэі, майстэрні, лазарэт, лазня і інш., якія размяшчаліся ў маляўнічым пейзажным парку. У архітэктурна-мастацкім рашэнні галоўнага фасада першага вучэбнага корпуса выкарыстаны несапраўдны порцік з дарычнымі паўкалонамі, размешчаны па цэнтру і завершаны трохвугольным франтонам. Усе вучэбныя карпусы мелі калідорную сістэму планіроўкі.

З помнікаў гэтага тыпу, якія захаваліся да нашага часу, можна адзначыць будынак царкоўнапрыходскай школы ў Слаўгарадзе (Магілёўская вобл.), узведзены з цэглы ў канцы XVIII ст. разам з царквой Раства багародзіцы; народнае вучылішча ў Магілёве, пабудаванае ў 1789 г. (з 1809 г.— мужчынская гімназія, цяпер сярэдняя школа, вул. Ленінская); жаночую гімназію ў Магілёве, узведзеную ў 1875 г. (цяпер сярэдняя школа, вул. Першамайская) і інш.

У сярэдзіне XIX ст. пашыраны новы тып мураваных будынкаў — конна-паштовыя станцыі, якія ўзводзіліся ўздоўж дарог на адлегласці 15—25 вёрст адна ад адной. З гэтага перыяду захаваліся конна-паштовыя станцыі па шашы Масква — Брэст — Варшава (г. Кобрын, в. Няхачава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл., г. Слаўгарад, г. Крычаў Магілёўскай вобл. і інш.). Будаваліся яны па тыпавых «узорных» праектах, распрацаваных у 1840-я гады, найчасцей па адзінай схеме: цэнтральны корпус і два бакавыя, якія разам утваралі ўнутраны двор. Напрыклад, конна-паштовая станцыя ў в. Няхачава (1846) размяшчаецца ўздоўж шашы Мінск — Брэст. Яе аднапавярховы цэнтральны корпус галоўным фасадам арыентаваны на шашу, бакавыя, таксама аднапавярховыя, тарцовымі фасадамі далучаюцца з двух бакоў да галоўнага пры дапамозе праязных брам, якія вядуць ва ўнутраны двор. У цэнтральным корпусе размяшчаліся пакоі для праезджых і жылыя пакоі служачых, бакавыя выкарыстоўваліся для гаспадарчых патрэб і стайняў. У архітэктуры Няхачаўскай конна-паштовай станцыі выкарыстаны формы класіцызму: рустоўка сцен галоўнага фасада, аздабленне аконных праёмаў і брам паўцыр-

кульнымі і лучковымі аркамі, прамавугольны атык на галоўным фасадзе, тонкапрафіляваныя карнізы.

У гарадах таксама па тыпавых праектах узводзіліся мураваныя паштовыя дамы, якія мелі спрошчанае архітэктурнае рашэнне і скажоныя дэкаратыўныя формы класіцызму, што было характэрна для казённага ведамаснага будаўніцтва Расійскай імперыі (паштовыя дамы ў Полацку, Магілёве, Віцебску і інш.).

Спрошчаныя архітэктурныя формы з мінімальным наборам дэкаратыўных сродкаў характэрны таксама для ваеннага і прамысловага будаўніцтва. Прыкладам з'яўляецца суднабудаўнічая верф у г. Крычаве (Магілёўская вобл.), узведзеная ў канцы XVIII ст. (не захавалася). Яна ўяўляла сабой буйны прамысловы комплекс. У архітэктуры гэтых прамысловых будынкаў пераважала трохчасткавая кампазіцыя галоўных фасадаў і выкарыстоўваліся дэкаратыўныя элементы класіцызму: руст, простыя ліштвы, атыкі, сандрыкі, франтоны. Значнасць мелі такія якасці архітэктуры, як рацыянальнасць, строгасць і ўстойлівасць кампазіцыйнага рашэння, што стваралася рэгулярным рытмам буйнамаштабных праёмаў і порцікаў тасканскага ці дарычнага ордэра.

Прыкладам ваеннага будаўніцтва з'яўляецца Бабруйская крэпасць, узвядзенне якой было звязана з неабходнасцю ўмацавання заходніх граніц Расійскай імперыі, што патрабавала новых абарончых фарпостаў. Бабруйская крэпасць — адно з буйнейшых абарончых збудаванняў першай паловы XIX ст.— захавалася да нашага часу на ўскраіне г. Бабруйска ў сутоцы рэк Бярэзіны і Бабруйкі (на месцы старажытнага замка). Будаўніцтва пачалося ў 1807 г., і да 1812 г. былі зроблены земляныя абарончыя валы з пяццю бастыёнамі, пры гэтым выкарыстоўваліся апошнія дасягненні фартыфікацыйнага мастацтва і будаўнічай тэхнікі. У 1818—1827 гг. на тэрыторыі крэпасці ўзведзены мураваныя жылыя дамы і адміністрацыйныя будынкі: дом каменданта, штаб, шпіталь, казармы, склады і інш. У архітэктуры гэтых будынкаў выкарыстоўвалася дэкаратыўная аздоба, характэрная для класіцызму: рустоўка сцен, арнаментальныя паясы, тонкапрафіляваныя карнізы, пілястры, простыя ліштвы і інш. Да сярэдзіны XIX ст. Бабруйская крэпасць страціла сваё стратэгічнае значэнне і з'ўлялася складской базай арміі.

Значны размах набывае таксама муравана е жыллёвае будаўніцтва. У адрозненне ад папярэдняга часу, калі пераважала драўляная забудова, у цэнтры большасці гарадоў узводзяцца мураваныя жылыя дамы, драўляныя захоўваюцца на ўскраінах. Намеціліся змены і ў структуры гарадскога жылога дома: з'яўляюцца шматкватэрныя мураваныя жылыя дамы замест жылога дома для адной сям'і. Новы тып жылога дома становіцца прыкметным элементам забудовы гарадскіх вуліц і плошчаў. У жыллёвым будаўніцтве, таксама як і ў адміністрацыйным, шырока выкарыстоўваюцца тыпавыя ці паўторныя праекты. Альбомы такіх праектаў жылых дамоў, зацверджаных урадам, былі выпушчаны ў 1809—1812 гг. Аднак дазвалялася ўзводзіць дамы і па асобных праектах, дазваляліся і адхіленні ад тыпавых схем. Так, мураваныя жылыя дамы, узведзеныя ў сярэдзіне XIX ст. на рыначнай плошчы г. Кобрына (Брэсцкая вобл.), часткова захаваліся да нашага часу (сучасная плошча Свабоды). Мураваныя двухпавярховыя дамы мелі ў плане выцягнутую форму прамавугольніка, а часцей паўтаралі няправільную форму адведзенага ўчастка, ставіліся шчыльна адзін да аднаго і выходзілі на плошчу тарцовымі фасадамі. Гладкія атынкаваныя сцены

фасадаў мелі, як правіла, па тры аконныя праёмы на кожным паверсе і завяршаліся тонкапрафіляваным карнізам ці трохвугольным шчытом, а даволі часта атыкавым паверхам. Звычайна першы паверх у такіх дамах адводзіўся пад гандлёвыя ўстановы, а другі — пад жыллё, галоўны ўваход рабіўся на тарцовых фасадах. У дэкаратыўнай аздобе

6. Жылы дом па вуліцы Замкавай у Гродна. 1-я чвэрць XIX ст.

выкарыстоўваліся простыя дэталі: карнізныя пояскі, ліштвы, міжаконныя лапаткі, атыкі, часта — дэкаратыўная агароджа балконаў.

У некаторых гарадах захаваліся мураваныя жылыя дамы, якія і цяпер з'яўляюцца прыкметным элементам галоўных вуліц. Такі жылы дом, узведзены ў 1790 г., захаваўся ў Магілёве па вуліцы Ленінскай (ранейшая Ветраная). Гэта мураваны Г-падобны ў плане двухпавярховы з закругленай вуглавой часткай будынак. Жылыя пакоі на кожным паверсе групуюцца вакол лесвічнай клеткі і маюць анфіладную сувязь. У паўднёвым баку галоўнага фасада размяшчаюцца арачны праезд у двор і ўваход. Цэнтральная частка галоўнага фасада вылучана мансардай і завершана трохвугольным франтонам з трыгліфамі. Паверхі падзелены карнізным поясам. На другім паверсе аконныя праёмы абрамлены прамавугольнымі ліштвамі з замковым каменем. Будынак завершаны шырокім прафіляваным карнізам.

У Гродна па вуліцы Замкавай захаваўся шматкватэрны двухпавярховы жылы дом з цэглы, узведзены ў першай чвэрці XIX ст. у стылі класіцызму. Наяўнасць шчыльнай забудовы вуліцы выклікала складаную форму плана, які развіваецца ў глыбіню ўчастка. Галоўны фасад аформлены ў стылі класіцызму: цэнтральная частка вылучана чатырма пілястрамі дарычнага ордэра і завершана трохвугольным карнізам; прамавугольныя аконныя праёмы з простымі ліштвамі; завяршаецца будынак тонкапрафіляваным карнізам і фрызам. Над галоўным уваходам і на фрызе франтона ўдала выкарыстана лепная геральдыка.

Узвядзенне шматлікіх грамадзянскіх і жылых пабудоў павялічыла долю капітальнага цаглянага будаўніцтва ў беларускіх гарадах, хоць яшчэ пераважала драўляная жылая забудова. Шырокае ўзвядзенне адміністрацыйных і казённых будынкаў ішло ў рэчышчы дзяржаўнага будаўніцтва. Гэты працэс з'явіўся прагрэсіўным этапам у развіцці беларускіх паселішчаў, якое стагоддзямі стрымлівалася ўласніцкімі меркаваннямі мясцовых магнатаў. Размах казённага будаўніцтва быў выкліканы новай для Беларусі тэндэнцыяй асваення краю, размяшчэння царскай адміністрацыі па ўсёй яго тэрыторыі. Шырокая практыка тыпавога будаўніцтва, больш выгадная эканамічна, паскарала працэс праектавання і ўзвядзення будынкаў. Гэтыя будынкі ўпрыгожвалі гарадскія і сельскія паселішчы, падкрэслівалі іх лагічную архітэктурна-планіровачную арганізацыю. Шырокая будаўнічая дзейнасць, разгорнутая на Бела-

русі пасля ўз'яднання з Расіяй, надала старажытным гарадам новае архітэктурнае аблічча.

* * *

У мураванай культавай архітэктуры развіццё класіцызму адзначаецца з канца XVIII ст. Аднак у асобных храмах некаторыя формы і дэталі стылю барока захоўваюцца нават на працягу ўсяго XIX стагоддзя (інтэр'еры Спаскай царквы ў Віцебску, Мікольскай у Оршы і інш.). Найбольшае распаўсюджанне атрымалі два тыпы пабудоў: з цэнтрычнай кампазіцыяй аб'ёмаў (купальныя храмы-ратонды, або крыжова-купальныя) і падоўжна-восевай кампазіцыяй з франтальным рашэннем галоўнага фасада (аднанефавыя і трохнефавыя храмы). Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудоў становіцца больш кампактнай, у архітэктурна-мастацкім абліччы пераважае свецкі пачатак — вокны і ўваходы храмаў вырашаюцца як у грамадскіх пабудовах; усе фасады, а не толькі галоўны, рашаюцца адназначна; у некаторых храмах адсутнічае нават традыцыйная апсіда.

Адной з першых культавых пабудоў стылю класіцызму на Беларусі з'яўляецца Іосіфаўскі сабор (1780—1798), узведзены ў Магілёве ў памяць сустрэчы тут рускай імператрыцы Кацярыны II з аўстрыйскім імператарам Іосіфам II. Сабор будаваўся па праекту вядомага рускага архітэктара М. А. Львова (першапачаткова як царква, а з 1802 г. пераіменаваны ў сабор, не захаваўся). Цікавае аб'ёмна-прасторавае, канструкцыйнае і архітэктурна-дэкаратыўнае рашэнне сабора: да квадратнага ў плане асноўнага аб'ёма далучаюцца цыліндрычная апсіда (з усходу) і прамавугольны аб'ём прытвора (з захаду). Галоўны (заходні) фасад, які выходзіў на Саборную плошчу, вылучаны шасцікалонным дарычным порцікам і завершаны трохвугольным франтонам. Бакавыя фасады мелі чатырохкалонныя порцікі таго ж ордэра. У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі вядучая роля належала сферычнаму купалу на цыліндрычным барабане з дванаццацю круглымі вокнамі — люкарнамі. Новым з'явілася канструкцыйнае рашэнне купала, які меў дзве абалонкі — вонкавую і ўнутраную. Унутраная па перыметру была прарэзана дванаццаццю арачнымі праёмамі (адпаведна вокнам-люкарнам) і мела кругавы праём у цэнтры. Праз гэтыя праёмы праглядаўся жывапіс з вонкавай абалонкі. Багата быў упрыгожаны інтэр'ер храма: калоны іанічнага ордэра, нішы са скульптурай, рэльеф і насценны жывапіс. У дэкаратыўным афармленні інтэр'ера прымаў удзел рускі жывапісец У. Л. Баравікоўскі.

Архітэктурна-планіровачныя і мастацкія прынцыпы пабудовы Іосіфаўскага сабора аказалі ўплыў на культавае будаўніцтва ў Беларусі. Роля сабора як кампазіцыйнага цэнтра ансамбля плошчы ў далейшым шырока выкарыстоўвалася пры будаўніцтве (Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі, Праабражэнская царква ў Чачэрску і інш.). Класічныя порцікі, цэнтрычныя аб'ёмы, завершаныя купалам, і іншыя дэталі, характэрныя для грамадзянскага будаўніцтва, якія вызначалі архітэктурна-мастацкае аблічча Іосіфаўскага сабора, пачынаюць выкарыстоўвацца ў манументальным культавым дойлідстве.

Петрапаўлаўскі сабор у Гомелі — выдатны помнік архітэктуры класіцызму — будаваўся ў 1809—1819 гг. па праекту архітэктара Дж. Кларка (цяпер тут размешчаны планетарый). У мастацкім метадзе аўтара праекта відаць сувязь з перадавой рускай будаўнічай школай. Сабор адносіцца да тыпу крыжова-купальных храмаў з франтальнай кампазі-

цыяй галоўнага фасада, вылучанага шасцікалонным дарычным порцікам. Над сяродкрыжжам узвышаецца сферычны купал на высокім светлавым барабане. Бакавыя крылы трансепта і апсіды таксама вылучаны шасцікалоннымі дарычнымі порцікамі, а бакавыя фасады трансепта — паўкалонамі. Ураўнаважанасць аб'ёмаў, мноства калон і паўкалон, аб'яднаных трыгліфным фрызам, удалыя прапорцыі купала робяць Петрапаўлаўскі сабор адным з лепшых помнікаў класіцызму ў Беларусі.

Прыкладамі храмаў цэнтрычнай купальнай кампазіцыі (храм-ратонда), якія захаваліся да нашага часу, з'яўляюцца Праабражэнская царква ў Чачэрску (Гомельская вобл.), царква Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе (Магілёўская вобл.), Пакроўская царква ў г. п. Стрэшын (Жлобінскі р-н Гомельскай вобл.).

У Чачэрску ў канцы XVIII ст. быў створаны ансамбль цэнтральнай плошчы: на чатырох вуглах узведзены храмы-ратонды, а ў цэнтры — ратуша. З усяго ансамбля захавалася ратуша і Праабражэнская царква. У плане храм уяўляе сабой круг дыяметрам каля 15 м, да якога далучаецца прамавугольны прытвор, што ўтварае галоўны фасад. Цыліндрычны аб'ём храма завяршаецца паўсферычным купалам на ступеньчатым барабане, а прытвор — вежай з невялікім купалам. Развіты дарычны антаблемент з трыгліфамі падзяляе асноўны аб'ём на два ярусы: ніжні, рытмічна расчлянёны пілястрамі і нішамі, мае высокаразмешчаныя квадратныя вокны; верхні дэкарыраваны філёнгамі, паміж якімі таксама квадратныя вокны. Дэкаратыўная аздоба прытвора і вежы вырашана падобна аб'ёму храма.

Царква Раства багародзіцы ў Слаўгарадзе (1791—1793) з'яўляецца крыжова-купальным храмам. У плане мае форму раўнaзначнага крыжа з прыбудовамі паўцыркульнага абрысу. Тры крылы храма маюць аднолькавае аб'ёмна-прасторавае і архітэктурнае рашэнне: накрытыя двухсхільнымі дахамі ўваходныя парталы вырашаны дзвюма паўкалонамі тасканскага ордэра, над імі паўцыркульнае акно. Чацвёртае крыло трактуецца як апсіда. Над сяродкрыжжам на высокім светлавым васьміграннам аб'ёме ўзвышаецца гранёны купал. Паміж канцамі крыжа — невялікія цыліндрычныя аб'ёмы, якія ўзбагачаюць пластычнае рашэнне храма. У інтэр'еры царквы на сценках і цыліндрычных скляпеннях захаваўся фрэскавы жывапіс, выкананы ў канцы XVIII ст. (57 кампазіцыйных сцэн рэлігійнага зместу). Побач з царквой захавалася трох'ярусная вежа-званіца, якія разам утвараюць адзіны ансамбль.

Пакроўская царква ў г. п. Стрэшын (1807) уяўляе сабой прамавугольны аб'ём са зрэзанымі вугламі, да кожнай грані якога далучаны паўцыліндрычныя аб'ёмы, тры з іх трактуюцца як прытворы і маюць уваход з шырокай лесвіцай, а чацвёрты з'яўляецца апсідай. Цэнтральны аб'ём перакрыты паўсферычным купалам з невысокім светлавым ліхтарыкам, на чатырох вуглах аб'ёма — цыліндрычныя вежачкі.

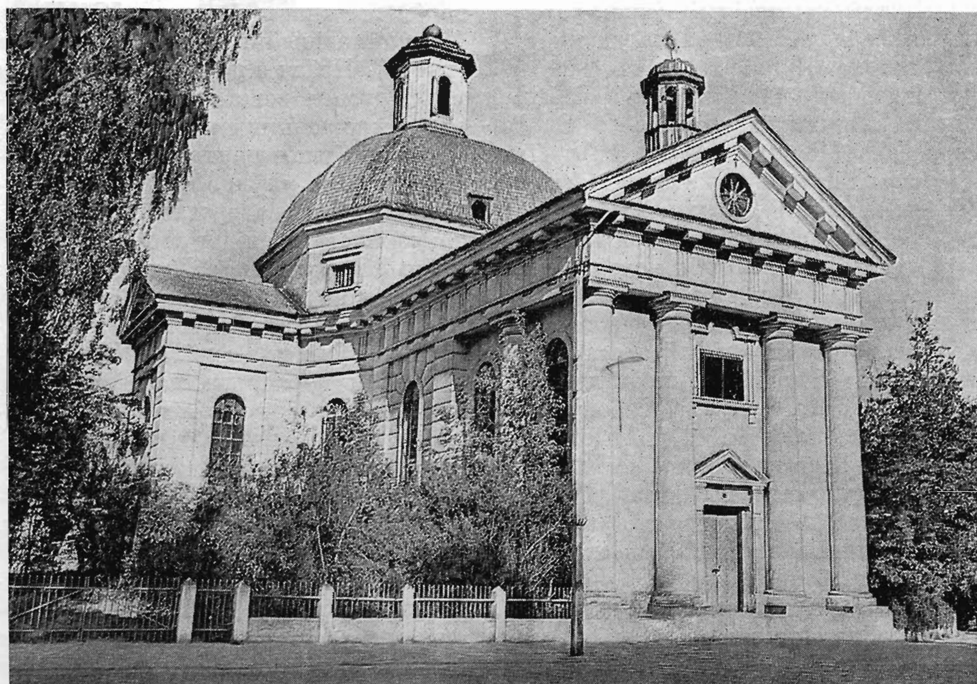
Да цэнтрычных пабудоў належаць капліца, узведзеная ў 1811 г. у в. Дубае (Пінскі р-н Брэсцкай вобл., захавалася), а таксама Іосіфаўскі касцёл у г. Лідзе (Гродзенская вобл.). Храм-ратонда ў Лідзе будаваўся ў 1797—1825 гг. як касцёл кляштара піяраў, у 1863 г. перароблены на праваслаўную царкву Міхаіла Архангела (цяпер планетарый). Цыліндрычны аб'ём храма накрыты паўсферычным купалам на цыліндрычным барабане і завершаны ліхтарыкам. Прытвор вылучаны чатырохкалонным дарычным порцікам, на процілеглым баку — двухпавярховы корпус былога кляштара.

Храмы падоўжна-восевай кампазіцыі былі распаўсюджаны ў мураваным касцельным будаўніцтве: Пе-

трапаўлаўскі касцёл (1778, в. Ізабелін Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), касцёл Ганны (1773, в. Варонча Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.), Троіцкі касцёл (1801, г. п. Рось Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), Троіцкі касцёл (1825, в. Індура Гродзенскага р-на), Вацлаўскі касцёл (1846—1848, г. Ваўкавыск Гродзенскай вобл.). Петрапаўлаўскі касцёл у в. Ізабелін — кампактны і лаканічны аднанефавы ў плане храм з паўцыліндрычнай апсідай. Яго галоўны фасад расчлянёны чатырма

храмах (у в. Індура, г. Ваўкавыску і інш.) цэнтральны неф звычайна завяршаецца паўцыліндрычнай апсідай, а галоўны фасад найчасцей афармляўся магутным калонным порцікам. Так, галоўны фасад трохнефавага Троіцкага касцёла ў в. Індура дэкарыраваны чатырохкалонным дарычным порцікам з высокім атыкам, бакавыя фасады — пілястрамі. Галоўны фасад Вацлаўскага

7. Касцёл Тэрэзы ў г. Шчучыне Гродзенскай вобл. 1829



пілястрамі і завершаны трапецападобным франтонам, над якім узвышаецца васьмігранная вежа. Аднанефавым з трансептам і паўцыліндрычнай апсідай з'яўляецца і Троіцкі касцёл у г. п. Рось. Яго плоскі галоўны фасад дэкарыраваны рустам і завершаны трыгліфным фрызам, у цэнтры фасада атыкавы франтон з паўкруглым акном. У трохнефавых

касцёла ў г. Ваўкавыску завершаны дзвюма невысокімі вежамі, цэнтральная частка фасада вылучана чатырма пілястрамі і трыгліфавым фрызам, што найбольш ярка адлюстроўвае асаблівасці архітэктуры позняга класіцызму.

У новым стылявым напрамку рэканструююцца старажытныя барочныя ансамблі. Галоўны храм Жыро-

віцкага базыльянскага манастыра Успенскі сабор, узведзены ў 1613—1650 гг. у стылі барока, пасля рэканструкцыі ў 1828 г. набыў рысы класіцызму: вежы разабраны, зменена форма купала, галоўны фасад дэкарыраваны накладным дарычным порцікам. З фасадаў некаторых цэркваў і касцёлаў знікаюць шматлікія крапоўкі, характэрныя для архітэктуры барока. У іх кампазіцыі з'яўляюцца прапарцыянальныя чляненні, ураўнаважаныя аб'ёмы, пануюць сіметрыя і геаметрычнасць, што характэрна ўжо для класіцызму (касцёл у в. Зембін Барысаўскага р-на Мінскай вобл.). Так, Станіславаўскі касцёл у Магілёве (закладзены ў 1738, канчаткова скончаны ў 1752 г.) па сваёй планіроўцы, архітэктуры і дэкаратыўнаму афармленню з'яўляўся збудаваннем стылю барока. У выніку рэканструкцыі касцёла (скончана ў 1782 г.) да галоўнага фасада быў прыбудаваны магутны чатырохкалонны іанічны порцік, што значна змяніла аблічча галоўнага фасада (фланкіруючыя вежы на фасадзе былі захаваны).

Пануючая ў архітэктуры класіцызму сіметрычна-восевая кампазіцыя не заўсёды вытрымлівалася пры ўзвядзенні манастырскіх комплексаў, якія ў сваёй арганізацыі традыцыйна падпарадкоўваліся жывапіснаму і асіметрычнаму размяшчэнню на ўчастку гарадской тэрыторыі ці рэльефу мясцовасці (кляштар піяраў у г. Шчучыне, 1819).

Некаторыя культавыя пабудовы ўспрымаюць ампірную накіраванасць грамадзянскай архітэктуры. Рысы ампірнай трактоўкі атрымаў Казьмадзям'янаўскі касцёл у Астраўцы (1787). У сярэдзіне XIX ст. пры перабудове храма над франтонам быў надбудаваны атык, а ў дэкоры з'явіліся дэталі стылізаванага іанічнага ордэра. Атыкам завершаны порцік Троіцкага касцёла ў в. Індура і галоўны фасад Вацлаўскага касцёла. Пры гэтым у помніках за-

8. Царква Раства багародзіцы ў в. Масаляны Бераставіцкага р-на Гродзенскай вобл. 1796

хоўваюцца барочная традыцыя і імкненне да аднафрантальнасці аб'ёмнай кампазіцыі — бакавыя фасады лаканічна аформлены адзінкавымі пілястрамі, дэкор сканцэнтраваны на галоўным фасадзе над усімі праёмамі. З антычнай рэтраспекцыяй у архітэктуры Беларусі канца XVIII — пачатку XIX ст. звязана ўкараненне ў дэкор буйных форм дорыкі — трыгліфавых фрызаў, канеліраваных калон і пілястраў, пазбаўленых баз і надзеленых скажонымі капітэлямі, а таксама інтэнсіўнае ўвядзенне русту (Троіцкі касцёл у в. Індура, касцёл Ганны ў в. Варонча).

Афармленне інтэр'ераў культавых пабудоў з першай паловы XIX ст. таксама пачынае падпарадкоўвацца эстэтыцы класіцызму з яго ідэальнай гармоніяй, строгасцю форм, прапорцый, рытмам чляненняў. Імпазантная раскоша барока саступіла месца выразнай гармоніі прапарцыянальных суадносін, рацыянальнай дэкаратыўнай выразнасці, сціплай велічы і ўражлівай манументальнасці. Унутраная пра-

стора інтэр'ера каталіцкіх і праваслаўных храмаў традыцыйна дзеліцца на тры нефы пры дапамозе магутных слупоў і ажурных зорчатых перакрыццяў, а таксама кантрастных перападаў вышынь ад галоўнага да бакавога нефа. У стылі класіцызму распісаны інтэр'еры шматлікіх храмаў, іх драўляныя алтары і іканастасы (інтэр'ер Мікалаеўскага касцёла ў в. Геранёны, інтэр'ер Троіцкага касцёла ў г. п. Рось, алтары Троіцкага касцёла ў в. Індура, Петрапаўлаўскага касцёла (1803—1812) у в. Забалаць Гродзенскай вобл. і інш.). У іх дэкоры шырока выкарыстаны тэхніка штучнага мармуру — стука, фрэскавы жывапіс, медальёны, разеткі, нішы з дэкаратыўнай скульптурай. Архітэктурны дэкор, які патрабаваў аб'ёмнага вырашэння, часта трактаваўся сродкамі ілюзорнага паліхромнага роспісу, які імітаваў алтары, арнамент і скульптуру (капліца ў г. п. Дзятлава, 1813), кесаніраваныя своды (храм-ратонда ў Лідзе і інш.). У алтары касцёла Ганны (в. Ворончa Карэліцкага р-на) класічны порцік з трохвугольным франтонам і канеліраванымі пілястрамі ілюзорна трактаваны ў выглядзе аб'ёмнай кампазіцыі.

Надзвычай распаўсюджаныя ў беларускім культавым дойлідстве невялічкія храмы на могілках адрозніваюцца прастатой архітэктурнага вырашэння, гранічным лаканізмам і абагульненасцю элементаў класічнай ордэрнасці. Тыповым прадстаўніком такога тыпу храмаў з'яўляецца капліца ў г. п. Дзятлава. Пабудаваная з каменю і цэглы, яна ўяўляе сабой прамавугольны ў плане аб'ём з паўцыркульнай апсідай і двухсхільным дахам з канічным пераходам над апсідай. Адзіным элементам, які характарызуе яе мастацка-стылявую накіраванасць, з'яўляецца чатырохкалонны порцік спрошчанага дарычнага ордэра на галоўным фасадзе. Цыбулепадобныя галоўкі над уваходам і алтарнай часткай — адзіныя атрыбуты праваслаўнага храма. Своеасаблівай формай культавай архітэктуры з'яўляюцца невялічкія прыдарожныя капліцы. Адна з іх пры шляху Суботнікі — Геранёны ў Іўеўскім раёне пабудавана ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. у стылі класіцызму. У канструкцыі выкарыстаны мясцовы будаўнічы матэрыял — бутавы камень (у цокалі). Капліца двух'ярусная, квадратная ў сячэнні. Другі ярус — традыцыйна скразны, у выглядзе навісі на чатырох калонках. Пад навіссю — драўляная скульптура «Ісус з Назарэта». Для гэтага тыпу пабудоў характэрны самабытная трактоўка ордэрных форм, адзіны кампазіцыйны і эмацыянальны лад як архітэктуры, так і скульптуры. У гэтым помніку асабліва выразна выступае народнае мастацкае бачанне, у прыватнасці сінтэз мураваных класічных форм і традыцыйнага гонтавага шатровага даху.

Прагрэсіўнасць стылю класіцызму ў архітэктуры Беларусі канца XVIII — сярэдзіны XIX ст. заключаецца ў эвалюцыйнай і лагічнай распрацоўцы прынцыпаў сінтэзу мастацтваў. Тэктанічнае вырашэнне экстэр'ера і інтэр'ера збірае ва ўзаемазвязаных геаметрычных члянennях такія кананічныя дэкаратыўныя элементы, як разеткі, медальёны, плафоны, панэлі, манументальна-дэкаратыўны жывапіс, скульптуру і разнастайны ляпны дэкор. Такім чынам, у архітэктуры Беларусі гэтага перыяду выкарыстоўваецца ўвесь арсенал класічнай архітэктурнай спадчыны ў мясцовай інтэрпрэтацыі. У дэкаратыўна-мастацкім афармленні шырока прымяняецца тэхніка штучнага мармуру — стука. Вялікі ўплыў на фарміраванне архітэктуры беларускага класіцызму аказалі руская будаўнічая культура, а таксама і рускія майстры, якія працавалі ў гэты перыяд у Беларусі.

* * *

Пераход палацава-сядзібнай архітэктуры і садова-паркавага мастацтва ад стылю барока да класіцызму гістарычна звязаны з уз'яднаннем Беларусі з Расіяй у канцы XVIII ст. Аграрная палітыка царызму была накіравана на пашырэнне мясцовага і насаджэнне рускага феадальнага землеўладання, з прычыны чаго шчодра раздаваліся секвестраваныя «скарбавыя і ўдзельныя фонды». На тэрыторыю Беларусі пачалася інтэнсіўная міграцыя рускіх землеўладальнікаў з аднача-совай эканамічнай стабілізацыяй мясцовай шляхты. У значнай меры гэтаму працэсу садзейнічалі пашырэнне ўнутранага і агульнарасійскага рынку, актывізацыя знешняга гандлю сельскагаспадарчай прадукцыяй, адмена шэрагу пошлін на яе рэалізацыю, наданне землеўладальнікам урадавых ільгот, што вяло да ўмацавання і развіцця памешчыцкай гаспадаркі. Царызм заахвочваў дваран і не раз падмацоўваў іх сацыяльна-эканамічныя прывілеі. Памешчыцкая сядзіба заставалася апорай імперыі на месцах, усталёўвала ідэалогію самадзяржаўя. Такім чынам, у ходзе палітыка-эканамічнага панавання феадалаў у архітэктуры Беларусі пачынаецца шырокамаштабнае палацава-сядзібнае будаўніцтва.

Розніца ў сацыяльна-эканамічным становішчы ўладальнікаў маёнткаў ярка выявілася ў вялікай архітэктурнай разнастайнасці сеткі памешчыцкіх рэзідэнцый, якімі густа пакрылася тэрыторыя Беларусі. Дыяпазон палацава-сядзібнага будаўніцтва вельмі шырокі — ад невялікіх сядзіб дробнай шляхты да манументальных палацава-паркавых ансамбляў буйных магнатаў, такіх, як палацы П. А. Румянцава ў Гомелі, С. Зорыча ў Шклове, Г. Чарнышова ў Чачэрску, А. М. Галіцына ў Прапойску (сучасны Слаўгарад). На іх мастацка-стылявую трактоўку значны ўплыў зрабіла архітэктура рускага класіцызму. У гэтай галіне будаўніцтва працуюць вядомыя прадстаўнікі класіцыстычнага напрамку ў архітэктуры: Дж. Сака, К. Спампані, Я. С. Бекер, Б. Л. Тычэцкі, К. І. Падчашынскі, Ш. Б. Цуг і інш. Аднак большасць сядзіб узводзілася прыгоннымі дойлідамі, творчая дзейнасць якіх вызначала своеасаблівасць сядзібнай архітэктуры Беларусі гэтага перыяду.

Рэпрэзентатыўныя рэзідэнцыі магнатаў і шляхты традыцыйна размяшчаліся адасоблена як у сельскай мясцовасці, так і ў гарадах. Гэта дазваляла ствараць свабодныя па планіроўцы архітэктурна-паркавыя кампазіцыі, звязваць іх з прыродным ландшафтам, абкружаць сядзібы раскошнымі паркамі, найбольш поўна раскрываць кампазіцыйныя магчымасці новага стылявога напрамку ў архітэктуры. Палацава-сядзібныя ансамблі займалі зручнае ландшафтнае становішча, размяшчаліся ў маляўнічых мясцінах, звычайна па берагах рэк і азёр (г. п. Асвея Верхнядзвінскага, вв. Бяльмонты Браслаўскага, Старыя Пескі Бярозаўскага р-наў). На берагах Сожа стаяць палацы і сядзібы ў Гомелі, Слаўгарадзе, в. Хальч (Веткаўскі р-н); па берагах Прыпяці — у г. п. Нароўля, пас. Славінск (Петрыкаўскі р-н), в. Барбарова (Мазырскі р-н); на Дняпры — у вв. Кісцені (Жлобінскі р-н), Перадзелка (Лоеўскі р-н). На вадаёмы, як правіла, арыентаваліся дваровыя фасады палацаў і сядзіб, перад якімі ствараліся берагавыя тэрасы для агляду зарэчных ландшафтаў (вв. Падароск Ваўкавыскага, Відзы-Лаўчынскія Браслаўскага, Обаль Шумілінскага р-наў, г. п. Нароўля).

Структура палацавага ці сядзібнага комплексу ўключала шэраг архітэктурных збудаванняў, аб'яднаных планіровачна і кампазіцыйна ў адзіны ансамбль. Функцыянальна

сядзібны комплекс падзяляўся на тры зоны: парадную, паркавую і гаспадарчую. Палац ці сядзібны дом з парадным дваром ці партэрам перад ім складаюць кампазіцыйнае ядро агульнага архітэктурна-паркавага ансамбля. Пры сядзібах ствараліся гаспадарчыя зафлігельныя карэ. Гэты прыём выкарыстаны пры будаўніцтве сядзібы ў Шчорсах (Навагрудскі р-н). Аналагічна вырашана сядзіба ў г. Высокае (Камянецкі р-н).

Найбольш распаўсюджаны тып сядзібы ўключаў дом з флігелямі, прылягаючы парадны двор, браму, стайню, свіран, аранжарэю, сад. З развіццём капіталістычных адносін у памешчыцкія сядзібы нярэдка ўключаліся і вытворчыя будынкі, найчасцей вінакурні (вв. Грушаўка Ляхавіцкага, Закозель Драгічынскага, Лужкі Шаркоўшчынскага р-наў). Службовыя пабудовы вырашаліся ў агульным стылі з сядзібным домам: калонныя порцікі, руставаныя і расчлянёныя пілястрамі фасады (вв. Лужкі, Закозель). Гэта аб'ядноўвала ўсе будынкі ў адзінае кампазіцыйнае і мастацка-стылявое цэлае (г. Высокае, в. Відзы-Лаўчынскія). Для дробнапамесных сядзіб тыповым з'яўлялася ўтварэнне гаспадарчага двара перад панскім домам (в. Завоссе Баранавіцкага р-на). Мэта такой функцыянальнай арганізацыі — у дасягненні максімальнай гаспадарчай зручнасці і эканамічнага эфекту. Побач з панскім домам ставілі амбары, хлявы, ветракі, лядоўні (вв. Старыя Пескі, Сноў Нясвіжскага р-на).

У аб'ёмна-прасторавай арганізацыі палаца звычайная схема параднага курданёра, фланкіраванага флігелямі. Флігелі палацаў у г. п. Асвея

9. Сядзіба ў в. Падароск Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл. Сярэдзіна XIX ст.

10. Сядзібны дом у в. Відзы-Лаўчынскія Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. Пач. XIX ст.

(1782), в. Бяльмонты, г. Паставы, г. п. Свіслач аб'яднаны з галоўным будынкам паўкружжамі бакавых галерэй. Аднапавярховыя галерэі, размешчаныя па плаўнай крывой, змякчалі строгую манументальнасць цэнтральнага корпуса, падкрэслівалі яго вядучую ролю ў ансамблі, надавалі сядзібе інтымны, камерны характар. Адначасова з падковападобнай («паладыянскай») формай палацавага комплексу фарміруецца тып параднага двара з адасоблена пастаўленымі бакавымі флігелямі: сядзібы ў вв. Варацэвічы і Моладава Іванаўскага р-на, Грушаўка, Обаль, Раванічы Чэрвеньскага р-на, гг. Высокае, Слоніме, Гродна (дом віцэ-адміністратара). Часам сядзібны дом аб'ядноўваўся з бакавымі флігелямі Г-падобнымі ў плане галерэямі (в. Перадзелка Лоеўскага р-на).

Распаўсюджаным тыпам прасторавай арганізацыі палацаў і сядзіб з'яўляецца франтальная кампазіцыя: дом і флігелі размяшчаюцца на агульнай папярочнай восі. Такое кампазіцыйнае вырашэнне маюць палацы ў г. Лагойску (1814—1819), вв. Дзярэчын (Пружанскі р-н), Сноў (1827), сядзібы ў вв. Дукора (Пухавіцкі р-н), Закозель, Кухцічы (Уздзенскі р-н), Паланечка (Баранавіцкі р-н). Па франтальнай схеме ў 1794—1805 гг. завяршаецца фарміраванне буйнейшага палаца гэтага часу ў Гомелі, у якім да цэнтральнага будынка з дапамогай галерэй далучаюцца бакавыя павільёны.

У XIX ст. распаўсюджваецца яшчэ адзін тып кампазіцыі — адасоблена пастаўлены палац ці сядзіба, парадны двор перад якімі адкрыты і аформлены газонамі, кветнікамі, зялёнымі насаджэннямі. Сядзібныя дамы ў вв. Нача (Ляхавіцкі р-н), Відзы-Лаўчынскія, Дзедзіна (Міёрскі р-н), Дукора, Старыя Пескі, Сваятычы (Ляхавіцкі р-н), Янавічы (Клецкі р-н) былі аднесены ў

глыбіню парка і з боку галоўнага ўезда аздоблены толькі газонамі і дэкаратыўнымі пасадкамі.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. у сядзібным будаўніцтве Беларусі пануе тып будынка паменшанага маштабу. Ва ўмовах рацыянальна-эканамічнай сядзібнай гаспадаркі такія асаблівасці барочных палацаў, як буйнамаштабнасць, параднасць, багацце архітэктурнага дэкору, ужо не з'яўляліся вызначальнымі. У гэты час назіраецца пераход ад аднафрантальнасці будынка да шматпланавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Такія змены ў трактоўцы збудавання асабліва выявіліся ў так званых «люстэркавых» сядзібах, дзе два франтальныя фасады (галоўны і тыльны) акцэнтаваліся аднолькавымі порцікамі. Фасады сядзібнага дома ў в. Грозава (Капыльскі р-н) мелі манументальныя порцікі, што было прадыктавана яго раскрытым размяшчэннем у навакольным ландшафце. Аналагічны прыём вылучэння галоўнага і дваровага фасадаў быў выкарыстаны ў сядзібах вв. Беніца Маладзечанскага р-на, Обаль, Перадзелка, Споў. Часам, як у сядзібе Моладава (архіт. Грос, 1798), порцікамі вылучаліся і тарцовыя фасады будынка.

Распаўсюджанне эстэтычнай тэорыі класіцызму ў гэты перыяд было аб'ектыўна-заканамернай з'явай. Аднак класіцызм усталяваўся не адразу. Ранні перыяд яго станаўлення характарызуецца кампраміснасцю — выкарыстаннем рэшткавых элементаў барока, своеасаблівым сімбіёзам ордэрных і барочных форм, павышанай цікавасцю да пластычнасці і дэкаратыўнасці. Пераходнымі ад барока да класіцызму можна назваць палацы Бутрымовіча ў Пінску, Сапегаў у Ружанах (Пружанскі р-н),

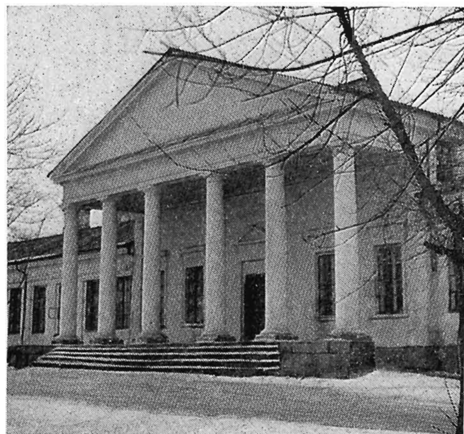
11. Сядзіба ў в. Завоссе Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. 1-я пал. XIX ст. Літаграфія з акварэлі Н. Орды

Валовічаў у Свяцку, архіепіскапа ў Магілёве.

Прыкладамі ўвасаблення стылю класіцызму ў палацава-сядзібнай архітэктуры могуць служыць феадальныя рэзідэнцыі ў вв. Жылічы (Кіраўскі р-н), Сноў, Паланечка (Баранавіцкі р-н), г. Высокае. Найбольш распаўсюджаным быў тып памешчыцкай рэзідэнцыі, пабудаванай у форме прамавугольніка, з двума радамі памяшканняў, калонным порцікам на галоўным фасадзе і акруглым ці прамавугольным рызалітам на паркавым фасадзе. Знешні выгляд сядзібы ствараў мастацкае ўражанне дзякуючы кантрасту спакойных, простых архітэктурных форм і манументальнага порціка. Мастацка-стылявыя асаблівасці класіцыстычнага напрамку праявіліся ў трохчасткавай сіметрычна-восевай аб'ёмнай пабудове палаца, лаканізме дэкаратыўных сродкаў, некананічнай трактоўцы іанічнага (в. Хальч), дарычнага (в. Перадзелка) і карынфскага (г. Гомель) ордэраў. Класічны ордэр адыгрываў ролю асноўнага элемента кампазіцыі, вызначальніка яе маштабу. Шырокая разнастайнасць вобразных характарыстык сядзіб дасягалася вар'іраваннем ордэрных элементаў, выкарыстаннем рустыкі, філёнгаў, сандрыкаў, балюстрад і інш. Дзякуючы гэтаму тэктоніка збудаванняў набывае ясную і лагічную характарыстыку, якая праяўляецца ў агульназразумелых архітэктурных вобразах.

Паступова манументальнасць порціка ўзрастае ад інтымнага двух-, чатырохкалоннага да шасці-, васьмікалоннага (г. п. Лагойск, дом Ваньковіча ў Мінску). У 30-я гады XIX ст. у в. Жылічы (Кіраўскі р-н) па праекту архітэктара К. І. Падчашынскага ўзведзена манументальная палацава-паркавая рэзідэнцыя І. Булгака. Яго галоўны двухпавярховы корпус падкрэслены на галоўным фасадзе шасцікалонным порцікам карынфскага ордэра і бельведэрам. Порцік пачынаюць уздымаць на ўзровень другога паверха, уладкоўваць на аркадзе (в. Сваятычы) ці пілонах (в. Хальч). Але найбольшае распаўсюджанне атрымлівае прыём вылучэння аднапавярховага

12. Палац А. Тызенгаўза ў г. Паставы Віцебскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.



сядзібнага дома мансардавым паверхам і порцікам на яго вышыню (г. Высокае, в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на). Сядзіба Агінскіх у в. Залессе (Смаргонскі р-н) была ўзведзена па праекту архітэктара М. Шульца пры ўдзеле І. Пусэ ў 1802—1822 гг. Яе галоўны корпус мае сіметрычна-восевую кампазіцыю фасада з бакавымі двухпавярховымі павільёнамі і цэнтральным на вышыню мансарды чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам. У познекласіцыстычнай трактоўцы сядзібных порцікаў назіраецца адмаўленне ад трохвугольных франтонаў і замена іх прамавугольнымі ці ступеньчатымі атыкамі, калоны пазбаўляюцца энтазіса, базы, а часам і капітэлі.

У адрозненне ад вялікіх палацаў, пабудаваных прафесійнымі архітэктарамі па ўсіх канонах класічнай

ордэрнасці, мноства невялікіх сядзіб мелі больш спрошчаную трактоўку. Ордэрныя элементы ў іх не атрымлівалі прафесійнай шырокай маштабнасці і кананізацыі. Порцік як галоўны выразны элемент архітэктуры фасада не з'яўляецца трыумфальным уваходам у будынак, а выглядае ўтульнай навіссю над ганкам як яго пластыка-дэкаратыўны акцэнт. Пры гэтым форма порціка зведзена да простых калон, часам без базы, і спрошчана да абакі ў завяршэнні. Нескладанага профілю трохвугольны франтон набывае ў цэнтры люкарну.

К сярэдзіне XIX ст. у архітэктуры сядзіб адбываюцца змены: на фасадах з'яўляюцца два порцікі, арсенал мастацка-дэкаратыўных сродкаў бяднее (вв. Блонь Пухавіцкага р-на, Даматканавічы Клецкага р-на), у аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі будынка назіраецца адыход ад сіметрыі. Двухпавярховы мураваны дом у сядзібе «Альбярцін» (цяпер у мяжы г. Слоніма) мае асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая ўтвараецца бакавым глыбокім рызалітам. Фасад вылучаны цэнтральным чатырохкалонным порцікам з антамі. У афармленні галоўнага ўвахода выкарыстаны скульптуры ляжачых па баках лесвіцы львоў — распаўсюджаны дэкаратыўны элемент ампіру першай паловы XIX ст.

У 20—30-х гадах XIX ст. у палацава-паркавым дойлідстве назіраецца адыход ад класічных ордэрных канонаў, паступовы заняпад класіцызму. Архітэктурныя формы наўмысна ўскладняюцца, становяцца геаметрычна сухімі, манатоннымі. Шырокае распаўсюджанне атрымліваюць здвоеныя калоны, трохвугольны франтон саступае месца прамавугольнаму атыку, порцік змяняе працяглая каланада фасада (вв. Германавічы Шаркоўшчынскага і Янавічы Клецкага р-наў). Агульны архітэктурны вобраз сядзібнага дома паступова губляе гарманічнасць і лагічную дасканаласць.

У драўляным сядзібным дойлідстве стыль класіцызму садзейнічаў станаўленню новых мастацкіх традыцый. У афармленні фасадаў шырока вар'іруюцца класічныя ордэрныя кампазіцыі. Класічныя каноны трансфармуюцца адпаведна тэктонікі драўляных канструкцый.

Манументальнае драўлянае сядзібнае дойлідства канца XVIII — пачатку XIX ст. было цесна звязана з папярэднім перыядам свайго развіцця і нейкім чынам захоўвала кансерватыўнасць, працягваючы карыстацца набытымі стагоддзямі прыёмамі. Сіла традыцый у сядзібным будаўніцтве праявілася ў выкарыстанні алькежаў (в. Дудзічы Пухавіцкага р-на, не захавалася), мансардавага даху з «заломам» (в. Краснае Маладзечанскага р-на, не захавалася), замест порціка выкарыстоўваецца ганак з навіссю на слупах.

13. Сядзіба ў г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.

14. Сядзіба ў пас. Першамайскі Уздзенскага р-на Мінскай вобл. Пач. XIX ст.

Адметная рыса многіх сядзібных дамоў гэтага перыяду — камбінаванае канструкцыйнае рашэнне — унутраная цагляная сцяна і драўляны зруб (вв. Чырвоная Зорка, Хальч, «Паляўнічы домік» у Гомелі, асабняк у Ваўкавыску). У манументальным драўляным сядзібным будаўніцтве інтэнсіўна асвойваюцца формы мураванай класічнай архітэктуры: ордэрныя элементы, драўляныя калоны, імітуецца рустоўка (вв. Галынка і Чырвоная Зорка Клецкага р-на, Хальч, Перадзелка). У выніку імітацыі ў дрэве форм мураванай архітэктуры мясцовае сядзібнае будаўніцтва набыло арыгінальны характар.

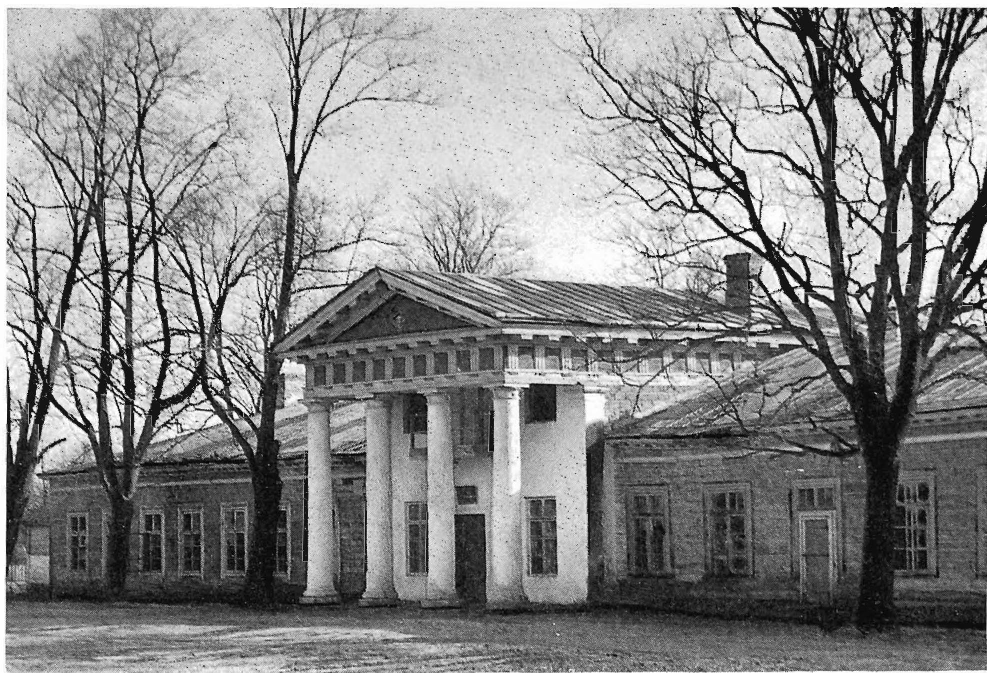
Архітэктура «эканамічных» маёнткаў вызначалася адноснай прастатой. Такія маёнткі пераважалі, іх адметнасць — у адмаўленні ад наўмыснай рэпрэзентатыўнасці, што культывавалася паблізу буйных гарадскіх цэнтраў, у спрашчэнні форм класіцызму, адмоўных адносінах да дэкаратыўных ляпных дэталей.

Архітэктура класіцызму патрабавала яснасці, рацыянальнасці, функцыянальна дасканалай арганізацыі ўнутранай прасторы будынка. У палацах і сядзібах назіраецца функцыянальная дыферэнцыяцыя паверхаў: група парадных памяшканняў размяшчалася на першым паверсе, верхнія паверхі, мансарда і антрэсолі адводзіліся пад «прыватныя» жылыя пакоі ўладальнікаў і часта злучаліся з вестыбюлем зручнай вінтавой лесвіцай (вв. Малое Мажэйкава Лідскага р-на, Грымяча Камянецкага р-на, г. Высокае). Аднапавярховыя сядзібныя дамы падзяляліся на «афіцыйную» (парадную) і «прыватную» (жылую) палавіны. У цэнтры будынка традыцыйна размяшчаліся

парадная зала і вестыбюль. У канфігурацыі парадпай залы надзвычай папулярнай формай становіцца ратонда (так званая «італьянская зала»), якая падзяляла дом на дзве палавіны і вызначала архітэктурна-дэкаратыўнае аздабленне інтэр'ераў усяго дома (гг. Беразіно, Крычаў, Лагойск, вв. Закозель, Янавічы). Парадная зала заўсёды выходзіла вокнамі ў парк і вылучалася на раднай лесвіцы для забеспячэння непасрэднай сувязі вестыбюля з залай.

Анфілада парадных памяшканняў перастала задавальняць умовам новага ўкладу сядзібнага памешчыцкага жыцця, замкнутага ў вуз-

15. Сядзіба ў пас. Чырвоная Зорка Клецкага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XVIII ст.



тыльным фасадзе акруглай экседрай (вв. Сёмкава Мінскага р-на, Чырвоная Зорка) ці прамавугольным эркерам (в. Грозава Капыльскага р-на). У Гомельскім палацы рэалізаваны распаўсюджаны ў еўрапейскім палацавым будаўніцтве прыём кампаноўкі памяшканняў вакол цэнтральнага квадратнага ў плане купальнага зала, які ў экстэр'еры прымае форму бельведэра. Размяшчэнне парадпай залы ў цэнтры першага паверха сядзібнага дома абумовіла змяшчэнне з яго восі сіметрыі пакім колы дамачадцаў. У планіровачнай арганізацыі рада сядзібных дамоў яшчэ захоўваецца сіметрычна-восевая схема (вв. Відзы-Лаўчынскія, Нача), але большасць сядзіб набывае нерэгулярнае планіровачнае вырашэнне. Грандыёзны па маштабу палацавы комплекс у в. Сноў узведзены ў 1827 г. архітэктарам Б. Тычэцкім. Класіцыстычная трактоўка праявілася ў пабудове плана будынка, у пераходзе ад параднай анфілады да функцыянальна апраўданай калідорнай планіроўкі.

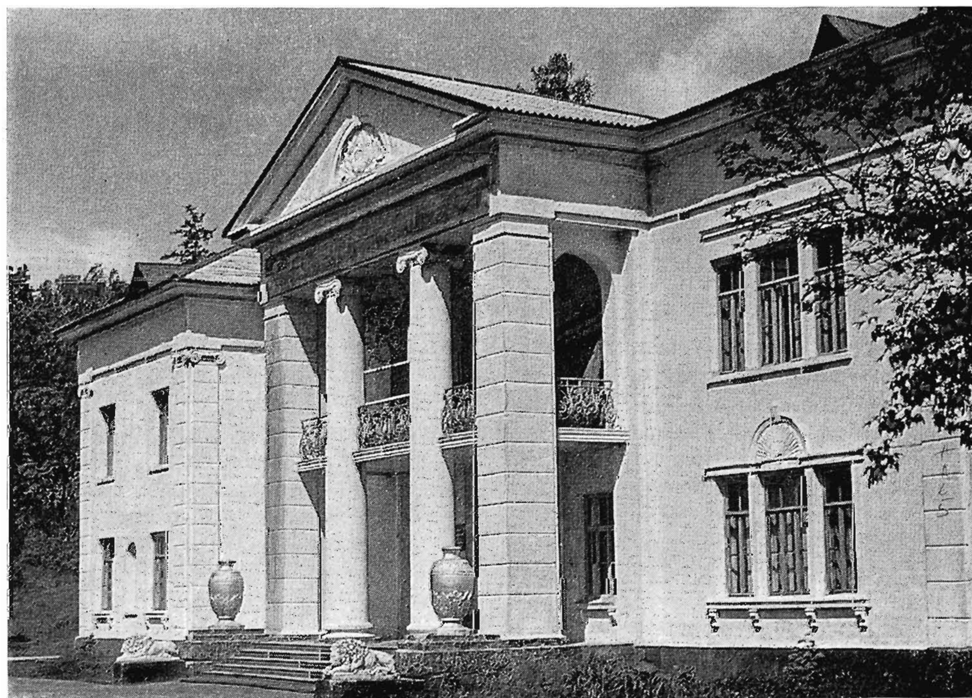
Фасадная архітэктура сядзіб цесна ўвязваецца з апрацоўкай іх інтэр'ераў. Шырока практыкуецца аздабленне іх штучным мармурам (стука), фрагменты якога захаваліся ў палацы в. Чырвоная Зорка. Тут жа зберагліся кафельныя печы — найбольш распаўсюджаны дэкаратыўны элемент сядзібнага інтэр'ера.

Вялікую цікавасць уяўляюць інтэр'еры палаца ў Свяцку, афармленыя архітэктарам Дж. Сака і дэкаратарам Т. Манькоўскім. Архітэктурны дэкор уключае калоны, пілястры, абрамленні ніш і праёмаў, стукавую ляпніну. Шэраг залаў дэкарыраваў жывапісец Ф. Смуглевіч: асобныя памяшканні былі расцісаны вазонамі, грыфонамі, сцэнамі з грэчаскай міфалогіі. Гратэскныя арнаментальныя кампазіцыі будуюцца са сплеценых у адзінае цэлае фігур звяроў і раслін. Для ўзмацнення дэкаратыўнасці інтэр'ера часта выкарыстоўваецца арнаментальны роспіс у тэхніцы грызайль (вв. Залессе, Свяцк).

Вельмі прыгожым аздабленнем вызначаліся інтэр'еры палаца ў в. Жылічы: багатая ляпніна, дробная скульптурная пластыка, роспіс, пазалота, люстэркі, дэкаратыўная абіўка. У дэкоры выкарыстаны ампірныя элементы: буйныя фрызы і панелі з барэльефнымі антычнымі сцэнамі.

Прыгажосцю аздаблення парадных памяшканняў вылучаліся капліцы ў вв. Жылічы, Сноў, Бяльмонты. Капліца сядзібы ў в. Чырвоная Зорка (Радзівілімонты) — невялікае прамавугольнае ў плане памяшканне з паўкруглым альковам для алтара, вылучанага дзвюма калонамі. Усё памяшканне было апрацавана ружовым штучным мармурам у класічным стылі.

16. Сядзіба «Альбярцін» у г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.



17. Сядзібны дом у в. Гейстуны Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл. XIX ст. Літаграфія з акварэлі Н. Орды

Шырокую папулярнасць набываюць зімовыя сады і аранжарэі (вв. Асвея, Паланечка, Чырвоная Зорка). Да тарцоў сядзібнага дома ў в. Дукора былі дабудаваны два аднапавярховыя крылы-аранжарэі. Але часцей аранжарэі ўносілі ў кампазіцыю сядзібы элемент асіметрыі (вв. Барбарова, Залессе, Паланечка, Чырвоная Зорка). Памяшканне зімовага сада асвятлялася высокімі вокнамі і дэкарыравалася жывапісным роспісам. У сядзібе в. Чырвоная Зорка прасценкі зімовага сада былі пакрыты фрэскавым роспісам з краявідамі. Аранжарэі з экзатычнай расліннасцю ўзводзяцца і адасоблена сярод паркаў (г. Слаўгарад).

З завяршэннем XVIII ст. рэгулярная сістэма арганізацыі прысядзібных паркаў амаль поўнасцю саступіла пейзажнаму стылю планіроўкі (г. Гомель, вв. Перадзелка, Кісцені, Барбарова, г. п. Нароўля). У апошнім адбілася ідэя эстэтычнага асэнсавання натуральнай прыгажосці некранутай прыроды ва ўсім багацці яе свабоднага самапраяўлення. Гэта ідэя рэалізавалася ў бясконцай разнастайнасці пейзажных паркавых кампазіцый, краявідаў навакольнага ландшафту. Ірэгулярна-пейзажныя паркі ствараліся на шырокай панараме натуральнага краявіду, рачных і азёрных пейзажаў (г. Слаўгарад, вв. Кісцені, Хальч, Грозава і інш.). На водным люстэрку паркавых сажалак ствараліся штучныя астравы, маляўніча абсаджаныя зялёнай раслiннасцю, што значна пашырала дэкаратыўна-візуальныя якасці паркавага асяроддзя (сядзібы Мураванка, Бяльмонты, Залессе, Варняны). Астравы ў сядзібе Клепачы (Свіслацкі р-н) як асобная паркавая мікразона былі вылучаны не толькі рас-

лінньмі курцінамі, шматлікімі павільёнамі, але і малымі архітэктурнымі формамі: вежа з гадзіннікам, альтанкі, капліцы, выкладзеныя замшэлым каменнем масткі. Пры агульнай ірэгулярнай сістэме парку рэгулярная частка стваралася толькі непасрэдна з боку параднага ўезда ў сядзібу ў выглядзе партэра, газона, пад'язной алеі, шэрагу шпалер (вв. Грымяча, Перадзелка, г. Высокае). Адыход ад восевага вырашэння паркавага асяроддзя абумовіў разбіўку парку збоку (вв. Відзы-Лаўчынскія, Хальч, Чырвоная Зорка, г. п. Свіслач, гг. Высокае, Слаўгарад) ці перад панскім домам (вв. Палачэчка, Дукора, Дзедзіна).

Адным з буйнейшых твораў садова-паркавага мастацтва Беларусі канца XVIII — пачатку XIX ст. з'яўляецца Гомельскі парк, у якім прыродна-ландшафтныя асаблівасці, «прыгожае хвалістае месцазнаходжанне» арганічна спалучаліся з архітэктурай, курцінамі, малымі архітэктурнымі формамі. Яго фарміраванне ажыццяўлялася А. Ідзкоўскім — членам Акадэміі прыгожых мастацтваў у Фларэнцыі ў асноўным у 1848—1849 гг.

Пры магчымасці пейзажныя паркі арганічна злучаліся з маляўнічым прыродным асяроддзем, суседнім лесам, куды вялі алеі (сядзібы «Альбярцін» у Слоніме, в. Відзы-Лаўчынскія), поймамі рэк (сядзіба ў в. Хальч), азёр (сядзіба ў в. Відзы-Лаўчынскія).

Пры стварэнні ідэальнага пейзажна-рамантычнага парку важнае месца адводзілася яго архітэктурна-дэкаратыўнаму афармленню. Разнастайныя павільёны, старажытныя руіны, гроты, капліччкі, мемарыяльныя помнікі, памятныя знакі былі заклікаль ўзбагаціць агульны сентыментальна-лірычны настрой рамантычнага парку. У маляўнічым паркавым асяроддзі ўзводзіліся шматлікія павільёны, малыя архітэктурныя формы. Вось як апісвае відавочнік парк «Піпенберг» каля Магілёва: «...амфітэатры, альтанкі, храмы, жывапіс, статуі, вазы і самы дом — усё аб'ядноўваецца для ўпрыгожвання гэтага месца...» Агульная рамантычная трактоўка прысядзібнага паркавага асяроддзя прадугледжвала арганічнае ўключэне ў яго авеяных легендамі мінулага старажытных пабудоў ці руін. Рэшткі старажытнага замка ўпрыгожвалі пейзажныя паркі ў Высокім, Слаўгарадзе, Лагойску.

У сядзібна-паркавым асяроддзі дэкаратыўна вырашаныя паркавыя збудаванні, як і сам палац, падпарадкоўваліся арганізацыі парку, яго ландшафтнай кампазіцыі і ніколі не былі самадастатковымі. Ад гэтага пры дэкаратыўнасці, адноснай мініяцюрызацыі і прымеркаванасці да рэльефу мясцовасці мастацкая выразнасць парку значна ўзмацнялася. Архітэктурныя збудаванні акцэнтавалі найбольш вызначальныя ўчасткі парку, абмяжоўваючы яго візуальныя перспектывы. Мастацтва трасіроўкі алей заключалася ў тым, каб адзін і той жа паркавы элемент з розных відовішчных кропак успрымаўся ў розных ракурсах.

У паркавае асяроддзе сядзібы звычайна ўключаліся культавыя збудаванні (капліцы, касцёлы, пахавальні), адыгрываючы важную кампазіцыйную і мастацкую ролю (вв. Закозель, Перкавічы і інш.). Значным акцэнтам паркавай кампазіцыі Гомельскага палацава-паркавага ансамбля з'яўляўся Петрапаўлаўскі сабор, слаўгарадскай сядзібы А. М. Галіцына — цэнтрычная царква Раства багародзіцы з адасобленай званіцай. Вертыкальным арыенцірам пры ўездзе ў палацава-паркавы ансамбль у Снове з'яўляўся Петрапаўлаўскі касцёл, пабудаваны з цэглы ў 1836 г.

З арыентацыяй на вадаёмы ўзводзіліся альтанкі (в. Станькава Дзяржынскага р-на). Альтанка-маяк у сядзібна-паркавым ансамблі ў г. п. Нароўля мае дынамічную вертыкальна-ярусную кампазіцыю, заснаваную на

тэктанічнай прапарцыянальнасці, выкарыстанні мастацкіх магчымасцей і сродкаў ордэрнай сістэмы.

Для беларускіх сядзіб гэтага часу выключным з'яўлялася стварэнне фантанаў. Вядомы фантан у сядзібе г. п. Нароўля вырашаны ў формах ампіру. Ён усталяваны на беразе Прыпяці. Квадратны ў плане басейн фантана абкружаны лавамі ў выглядзе архаічных тронаў на львіных лапах. Парадны партэр перад Гомельскім палацам займаў круглы фантан. Новым элементам паркавых краявідаў становяцца гроты (Слаўгарад, Гомель). Пейзажныя паркі не прадугледжвалі шырокага выкарыстання дэкаратыўнай скульптуры, якая сустракаецца спарадычна і пераважна ў парадней рэгулярнай частцы палаца ці сядзібы (бюсты ўладальнікаў у парках Гомеля, Слаўгарада, вв. Шчорсы, Ліпава Калінкавіцкага р-на).

Парадны ўезд у сядзібна-паркавы ансамбль абавязкова афармляўся брамай, архітэктурна-стылявая трактоўка якой падпарадкоўвалася галоўнаму дому (вв. Барбарова, Паланечка). Сярод больш сціплых уязных збудаванняў шырока распаўсюджаны брамы ў выглядзе адасоблена пастаўленых пілонаў, абеліскаў (вв. Гарадно, Грушаўка, Моладава і інш.). Шэраг уязных збудаванняў атрымліваюць распаўсюджаную ў другой палове XIX ст. неагатычную трактоўку (вв. Старыя Пескі, Станькава).

* * *

Развіццё д р а ў л я н а г а д о й л і д с т в а ў 70-я гады XVIII — сярэдзіне XIX ст. адбывалася пад уздзеяннем стыляў барока і класіцызму, прычым класіцызм закрануў у асноўным толькі грамадзянскае будаўніцтва (сядзібы, палацы, грамадскія пабудовы). У культавай архітэктуры працягваў развіццё стыль барока, які ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. выклікаў новы ўздым мясцовых архітэктурных школ, асабліва на Палессі.

Толькі к канцу адзначанага перыяду барочныя тэндэнцыі ў культавай драўлянай архітэктуры канчаткова знікаюць, саступаючы месца класіцыстычным прыёмам. Гэты працэс суправаджаўся распадам мясцовых архітэктурных школ, масавым будаўніцтвам храмаў па «ўзорных» праектах, у якіх у большасці выпадкаў ігнараваліся мясцовыя традыцыі.

Разам з адзначанымі вылучалася яшчэ адна тэндэнцыя ў развіцці драўлянага дойлідства, звязаная з эвалюцыяй традыцыйных мясцовых форм і прыёмаў і выкарыстаннем асобных барочных і класіцыстычных дэталей, галоўным чынам у знешнім аздабленні і інтэр'еры.

Гэта тэндэнцыя асабліва характэрна для народнага жылля і гаспадарчых пабудоў. Сялянская хата ўяўляла сабой невялікі працяглы прамавугольны ў плане будынак з бярвенняў, брусоў, дылей, які складаўся з двух або трох памяшканняў. У двухкамерных дамах да жылога памяшкання прылягалі сенцы — зрубны трысцен без перакрыцця, злучаны са зрубам хаты дзвюма шуламі. Нярэдка ён будаваўся з дробнай другасортнай драўніны ў закідной тэхніцы або з вертыкальна ўкапаных калоў — плятня. У трохкамерным жыллі сенцы злучалі жылы зруб з клеццю, істопкай, варыўнёй. Апошнія з цягам часу маглі трансфармавацца ў другі жылы пакой.

Архітэктурны вобраз народнага сялянскага жылля быў стрыманы і лаканічны. У ім галоўнае значэнне надавалася кантрастнаму супрацьпастаўленню зруба і даху, асобныя элементы (вокны, вільчакі і інш.) адыгрывалі ролю нюансаў. У гарадскім і местачковым жыллі шырока выкарыстоўваліся такія архітэктурныя дэталі, як па-мастацку ашаляваныя шчыты, аконныя ліштвы, падсені з разьбянымі кранштэйнамі і ўкосінамі.

У драўлянай забудове гарадоў

і мястэчак значнае месца займалі грамадскія збудаванні: ратушы, гандлёвыя рады, крамы, корчмы і аўстэрыі. Гасціны двор і гандлёвыя рады звычайна выраашаліся замкнёным прамавугольным у плане дваром. У сярэдзіне знаходзілася гандлёвая плошча, да якой арыентаваліся асобныя крамы. Дзве або чатыры брамы прарэзвалі падоўжныя і папярочныя карпусы і служылі ўваходамі на плошчу.

Гасціны двор у Тураве каля замка на гандлёвай плошчы, збудаваны з сасновых бярвенняў у другой палове XVIII ст., меў прамавугольны план (42,6×21,3 м). Ён уключаў 36 двухпавярховых крам (на кожным паверсе былі асобныя знадворныя ўваходы). Аднатыпныя ячэйкі крам стваралі рытм фасадаў, вуглы вылучаліся больш буйнымі аб'ёмамі складскіх памяшканняў. З папярочных бакоў на падвор'е вялі дзве брамы [5].

У сярэдзіне XIX ст. у Клецку існавалі два віды гандлёвых радоў: «локцевыя» і «саляныя», якія ўключалі адпаведна 40 і 32 крамы [6]. Першыя збудаваны з сасновых брусоў квадратным у плане падвор'ем (184,8 м кожны бок). Крамы стаялі на трывалых падрубах, мелі двухпольныя дзверы, звонку аздабляліся мураваным кружганкам. Карпусы прарэзвалі тры брамы. Вуглы фланкіравалі невялікія вежкі з круглымі акенцамі. «Саляныя» рады пабудаваны таксама квадратам на падмурку (117,6×117,6 м). Кожная крама мела самастойны ўваход.

Гандлёвыя рады маглі вырашацца таксама ў выглядзе вуліцы, дзе з двух бакоў размяшчаліся крамы (Пінск), або ў тры перпендыкулярныя адна адной шарэнгі (в. Дзярэчын Зэльвенскага р-на). У XIX ст. пад уплывам класіцызму быў пабудаваны шэраг гандлёвых радоў, кожны з якіх уяўляў сабой працяглы корпус, што стаяў пасярэдзіне плошчы. Крамы мелі двухбаковую арыентацыю. Цэнтральная частка корпуса прарэзвалася брамай, завершанай дэкаратыўнай вежкай. Рады такога тыпу існавалі ў Пружанах, Давыд-Гарадку (Столінскі р-н), вв. Сіняўцы (Клецкі р-н), Хальч (Гомельскі р-н) і ў іншых гарадах і мястэчках Беларусі.

Яшчэ ў XVIII ст. з'явіўся новы тып гандлёвага будынка — магазін. У яго архітэктуры сінтэзаваліся рысы крам, гандлёвых радоў, гаспадарчых пабудоў (свірнаў, спіхлераў і лямусаў). Па кампазіцыі можна вылучыць тры тыпы магазінаў. Першы, блізкі да крам і свірнаў, уяўляў сабой невялікі прамавугольны ў плане будынак з уваходам у тарцовай частцы. Дзесяць падобных аднатыпных магазінаў былі ўзведзены на рубяжы XVIII і XIX стст. у Тураве каля вуліцы Правальскай. Яны збудаваны з сасновых бярвенняў, мелі памеры ў плане 15,6×8,5 м, накрываліся саламянымі дахамі, а галоўны фасад аздабляўся слуповай галерэяй [7].

Да другога тыпу можна аднесці магазіны франтальнай кампазіцыі, якія складаліся з некалькіх гандлёвых ячэек і набліжаліся да невялікіх гандлёвых радоў і шматкамерных спіхлераў (в. Цімкавічы Капыльскага р-на) [8].

У 1851 г. архітэктарам Дабравольскім быў складзены праект гандлёвага комплексу для Ваўкавыска [9]. Планавалася пабудаваць два аднатыпныя магазіны, размешчаныя паралельна, і каравульнае памяшканне. Кожны з магазінаў уяўляў сабой вялікі падоўжаны прамавугольны ў плане корпус, завершаны высокім вальмавым дахам. Рытм галоўнага фасада ствараўся чаргаваннем дзвярных і аконных праёмаў. Аконныя праёмы

[5] ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 44, л. 4.
[6] Там жа, ф. 694, воп. 3, спр. 2373, л. 85.
[7] Там жа, ф. 27, воп. 6, спр. 44, л. 4.
[8] Там жа, ф. 694, воп. 2, спр. 8591, л. 3.
[9] Там жа, ф. 8, воп. 1, спр. 1117, л. 12.

ў прасценках паміж пяццю дзвярыма былі згрупаваны па тры ў двух ярусах. Яны мелі невялікія памеры, таму кантраставалі з плоскасцямі дзвярных палотнаў, ажыўляючы галоўны фасад.

Нарэшце, будаваліся шмат'ярусныя магазіны, якія нагадвалі маёнткавыя лямусы. Двухпавярховы магазін са слуповай галерэяй, увянчаны ламаным гонтавым дахам, згадваецца ў інвентары Петрыкава 1810 г.[10] Кожны паверх уключаў па два спіхлеры, дзе захоўвалася збожжа, і дзве каморы. У фальварку Лобчы пад Мазыром у 1802 г. існаваў чатырохпавярховы магазін, завершаны гонтавым дахам і аформлены слуповымі галерэямі. Кожны паверх меў некалькі памяшканняў; паверхі злучалі адкрытыя знадворныя лесвіцы галерэй[11].

Як і ў папярэднія перыяды, найбольш масавымі тыпамі пабудоў з'яўляліся шынкі, корчмы, аўстэрыі. Яны былі не толькі прыстанкам для падарожнікаў, дзе яны маглі атрымаць ежу, уладкавацца на начлег, але нярэдка служылі і месцам сходаў, урачыстасцей, шляхецкіх сеймікаў і г. д. Шынкі ад корчмаў адрозніваліся мінімальнай колькасцю памяшканняў, не мелі жылых пакояў і фактычна з'яўляліся харчэўнямі. Вялікія гарадскія корчмы-аўстэрыі вызначаліся буйнымі памерамі, развітай сеткай памяшканняў і нярэдка ўтваралі комплексы ўласна карчомных, гаспадарчых і гандлёвых пабудоў. Напрыклад, карчма ў в. Ровін (былое Драгічынскае графства) у 1778 г. складалася з сенцаў, аформленых слуповай падсенню, хаты з чатырма «валаковымі» вокнамі і дзвюх жылых камор. Пабудову завяршаў двухсхільны саламяны дах з ашаляванымі тарцовымі шчытамі[12]. Некаторыя корчмы, што складаліся на аснове трохкамернага плана, мелі асобную стайню (заезд), прыбудаваную да тыльнай падоўжнай сцяны. Далейшае развіццё корчмаў нагадвала развіццё жылля сельскіх рамеснікаў, гараджан, дробнай шляхты. У двухкамернай карчме адасобілася гасцінaя, а жылая камора ператварылася ў алькеж. У трохкамерных корчмах у выніку члянення зрубаў утварыліся чатыры памяшканні, адно з якіх адводзілася пад шынок, а астатнія служылі жыллём.

У канцы XVIII — пачатку XIX ст. карчму і вазоўню злучалі ў адзіны маналітны корпус. Вядомы дзве планіровачныя схемы. У першым выпадку карчма размяшчалася за вазоўняй, таму трапіць у яе можна было толькі праз апошнюю. Такім спосабам будаваліся галоўным чынам «заезныя» корчмы, якія прызначаліся амаль выключна для пастаяльцаў. У гарадах і буйных мястэчках быў вядомы і другі тып карчмы, у якой вазоўня знаходзілася за карчмой, і трапіць у яе можна было толькі па шырокаму калідору, што прарэзваў карчму наскрозь па цэнтру. Такія корчмы служылі як для прыёму падарожнікаў, так і для абслугоўвання пешых наведвальнікаў, звычайна гараджан і местачкоўцаў, а таксама людзей, якія прыязджалі на кірмаш і не заставаліся тут на начлег.

Буйныя гарадскія аўстэрыі ўяўлялі сабой складаныя комплексы розных па прызначэнню пабудоў. Інвентар Слуцка 1815 г. называе аўстэрыю па рынку, якая мела плошчу 1185 кв. м і ўключала карчму, стайню, спіжарні, магазін і 16 крам[13].

З корчмамі і аўстэрыямі былі звязаны паштовыя дамы і пастаялыя двары. Паштовы дом у Клецку (XVIII ст.) уключаў сенцы ў цэнтры, два пакоі з алькежам з правага

[10] ЦДГА БССР, ф. 27, воп. 6, спр. 46, л. 2.
[11] Там жа, спр. 41, л. 9.
[12] АВАК. Вильна, 1910. Т. 35. С. 396—397.
[13] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 3857/1, л. 3—4.

і хату, пякарню і камору з левага боку. Дом быў збудаваны з брусоў і накрыты вальмавым гонтавым дахам. Уваход афармляў шасцікалонны порцік [14]. У 1829 г. для мястэчка Кухчыцы (або Кухціцы, былы Кобрынскі павет) быў распрацаваны праект станцыйнага дома. Увесь комплекс вырашаўся прамавугольным у плане дваром. Жылы корпус арыентаваўся на вуліцу. Астатнія лініі забудовы займалі дом для фурманаў і гаспадарчыя збудаванні. У дэкоры выкарыстаны некаторыя класіцыстычныя дэталі [15]. Квадратны план меў пастаялы двор у в. Сіняўцы (Клецкі р-н), праекты якога былі складзены ў XIX ст. [16] Знешнія бакі падвор'я займалі жылы корпус, вазоўня і іншыя гаспадарчыя збудаванні. Пабудовы злучаліся павецямі. Уплыў класіцызму на архітэктуру гэтага комплексу быў нязначны. Лёгкія пілястры, франтоны над уваходамі, рустоўка вуглоў уведзены асцярожна. Можна меркаваць, што фасады былі распрацаваны з улікам традыцый мясцовага дойлідства.

Будаўніцтва феадальных двароў і фальваркаў — адна з найбольш масавых галін беларускага дойлідства. Уздзеянне класіцызму ў ёй зводзілася ў асноўным да некаторых элементаў знешняга архітэктурнага дэкору і не закранала ні planіровачнай структутуры, ні кампазіцыі. Напрыклад, сядзібны дом у маёнтку Завоссе (Баранавіцкі р-н), цалкам вырашаны ў традыцыях народнага дойлідства, уяўляў сабой прамавугольны ў плане аб'ём, зрублены з брусоў і завершаны высокім саламяным паўвальмавым дахам з тарцовымі ўсечанымі зверху шчытамі. Адзіным элементам класіцызму быў ганак з дзвюма калонкамі і трохвугольным франтонам, які нагадваў порцік. Блізкую кампазіцыю меў дом у Мазурках пад Ляхавічамі (канец XVIII — 1-я палова XIX ст.). Яго архітэктура таксама будавалася на кантрастных суадносінах паміж невысокім зрубным ашаляваным звонку прамавугольным у плане аб'ёмам і развітым вальмавым гонтавым пакрыццём. У параўнанні з домам у Завоссі, дзе ганак яшчэ не стаў галоўным элементам кампазіцыі, у доме ў Мазурках ён перамясціўся ў цэнтр і атрымаў выгляд чатырохкалоннага порціка з трыгліфавым фрызам і трохвугольным франтонам. Яго маштаб узбуйніўся, і ён фактычна стаў кампазіцыйным цэнтрам будынка.

Буйныя сядзібы ў канцы XVIII — першай палове XIX ст. уяўлялі сабой разгалінаваныя комплексы жылых, гаспадарчых і вытворчых будынкаў. У структуры маёнтка вылучалася некалькі функцыянальных зон. Напрыклад, у Манькавічах (у наш час у межах г. Століна) у 1813 г. галоўную частку сядзібы складаў панскі двор, дзе стаялі дом, які фланкіравалі два флігелі, кухня, дом для дваровай чэлядзі. За імі размяшчаўся гаспадарчы комплекс, у які ўваходзілі сырніцы, лядоўня, склеп для малака, тры стайні з вазоўняй, конны млын, вялікі свіран. Вытворчую зону складалі тры гумны, каля якіх знаходзіліся адрыны, абора, дзве саладзільні, бровар, дамы бондара і вінакура. За сядзібай пры дарозе стаяла карчма. Акрамя таго, маёнтку належалі корчмы ў вв. Белавуша, Атвержычы, Хатомель, Альманы, два млыны на р. Гарыні, цагельня, валасны магазін [17]. Такім чынам, гэта сядзіба з'яўлялася даволі складаным архітэктурна-планіровачным арганізмам, які ўключаў некалькі звязаных паміж сабой комплексаў.

Развіццё класічных рыс у драўлянай сядзібнай архітэктуры з'яўлялася складаным, неадназначным працэ-

[14] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 3138, л. 39—40.
[15] Там жа, ф. 8, воп. 1, спр. 11, л. 52.
[16] Там жа, ф. 694, воп. 2. спр. 871, л. 9—28.
[17] Там жа, спр. 4593, л. 1—6.

сам. Гэты стыль базіраваўся не толькі на сваіх уласных канцэпцыях, але ўключыў і тыя элементы, якія былі выпрацаваны раней і склалі традыцыйныя асаблівасці беларускага сядзібнага будаўніцтва. Гэта перш за ўсё адносіцца да сядзібных дамоў з барочным падковападобным планам і да некаторых прамавугольных у плане дамоў з паверхам над ганкам.

Ужо з другой паловы XVI ст. важным элементам драўлянага сядзібнага дома быў ганак, над якім пачалі надбудоўваць мезанін, дзе размяшчаліся камора, летняе жылое памяшканне, капліца або зала. Гэты паверх стаў характэрнай асаблівасцю сядзібнай архітэктуры XVII—XVIII стст. Яшчэ ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. працягвалася лінія развіцця барочнай архітэктуры. Напрыклад, дом у Пружанах меў тыповы барочны план з чатырохкалонным ганкам на галоўным і эркерам на дваровым фасадах. Дом завяршаўся высокім ламаным дахам, падзеленым карнізам на два ярусы. Мезанін над ганкам, завершаны франтонам, расчляніў дах, пазбавіў яго зрокавай масіўнасці. Такі ж паверх быў у жылым доме ў Мазыры. Ён уключаў развіты комплекс жылых і гаспадарчых памяшканняў. План дома асіметрычны. Уваход на галоўным фасадзе быў змешчаны злева адносна цэнтра. Каб захаваць сіметрыю галоўнага фасада, дойлід паставіў мезанін на тры калоны, што ўтварылі несапраўдны ганак.

Далейшае развіццё гэтага прыёму класіцызмам прывяло да спалучэння мезаніна з порцікам. Паступова мезанін, які раней выходзіў за плоскасць сцяны галоўнага фасада, стаў заглыбляцца, а на першы план выходзіў порцік, які аб'ядноўваў сярэднюю частку ніжняга паверха (з галоўным уваходам) і мезанін у адзіную кампазіцыю. Гэта відаць на прыкладзе дома ў в. Мачульне (Ваўкавыскі р-н), у якім, нягледзячы на захаванне высокага ламанага барочнага даху, усё ж галоўным элементам стаў чатырохкалонны порцік, які ўключыў у сваю структуру і мезанін. У сядзібным доме ў Ваўкавыску (Дом Баграціёна, 1805) мезанін мае парадны балкон пад пакрыццём складанага па форме порціка, які яшчэ захоўвае познебарочныя рысы. У плане ён мае крывалінейны абрыс, такі ж абрыс франтона. Кампазіцыя будынка яўна адзначана класіцыстычнымі рысамі. Такія ж рысы былі ўласцівы і дамам у в. Убель (Чэрвеньскі р-н) і в. Малевічы (Жлобінскі р-н), дзе манументальны порцік з'явіўся асноўнай тэмай кампазіцыі галоўнага фасада. У некаторых дамах, дзе калонны ганак не развіўся ў порцік, мезанін на галоўным фасадзе атрымаў адкрыты балкон тыпу тэрасы з балюстрадай (Пружаны).

Прыкладам дасканалага ўвасаблення форм класіцызму ў сядзібнай архітэктуры з'яўляўся дом у в. Чомбраў (Карэліцкі р-н), збудаваны ў першай палове XIX ст. Ён меў прамавугольны план, завяршаўся адносна невысокім вальмавым гонтавым дахам з мезанінам у цэнтральнай частцы, арыентаваным перпендыкулярна падоўжнай восі дома. Гэты мезанін быў накрыты двухсхільным дахам, які на паркавым фасадзе ўтвараў невялікі трохвугольны франтон, а на галоўным — манументальны чатырохкалонны тасканскі порцік. Гарызантальна ашаляваныя сцены, нескладаныя па малюнку ліштвы і аканіцы ўтваралі спакойную гладкую паверхню фасада, у той час як порцік атрымаў надзвычай багатую архітэктурную аздобу, якая кантраставала з лаканічна вырашаным аб'ёмам будынка і вылучала гэту частку дома як важнейшы мастацкі элемент кампазіцыі. Драўляныя калоны зграбных прапорцый мелі ў аснове базы і завяршаліся точанымі капітэлямі. Фрыз з трыгліфамі і прафіляваны карніз са стылізаванымі мадульёнамі, трохвугольны франтон з круглым акном у тымпане — усе гэтыя элементы былі выка-

наны ў адпаведнасці з канонамі прафесійнай класіцыстычнай архітэктуры.

Своеасабліва трансфармаваліся пад уплывам класіцызму і тыя сядзібныя дамы, якія мелі падкованадобную ў плане барочную кампазіцыю, дзе бакавыя крылы ўтвараліся алькежамі або флігелямі. Такая кампазіцыя характэрна для сядзібных дамоў у вв. Беніца (Маладзечанскі р-н) і Чарлёна (Мастоўскі р-н), збудаваных у канцы XVIII ст. У абодвух будынках бакавыя крылы зменшаны ў аб'ёме, яны ніжэйшыя за галоўны корпус і адыгрываюць другарадную ролю ў кампазіцыі. Цэнтральнае месца займае чатырох- або шасцікалонны порцік, які вылучае галоўны ўваход. У некаторых будынках (дом у в. Хойнава былога Лідскага павета) алькежы, якія раней складалі адносна самастойныя аб'ёмы, вылучаныя асобнымі дахамі, набылі выгляд рызалітаў, аб'яднаных з цэнтральнай часткай дома агульным пакрыццём.

Арыгінальна трансфармавана барочная падкованадобная кампазіцыя ў сядзібным доме ў в. Лецяшын (1794, Клецкі р-н). Тут галоўны корпус і два бакавыя флігелі ўтваралі суцэльную франтальную кампазіцыю. З боку парку яны разам з цэнтральнай часткай складалі агульную плоскасць фасада, а на галоўным фасадзе рабілі ўступ у бок парку, дзякуючы чаму вылучыўся цэнтральны корпус, а флігелі ўтваралі другі план франтальнай кампазіцыі. Важнейшым элементам галоўнага фасада з'яўляўся тасканскі чатырохкалонны порцік, які вылучаў парадны ўваход. Мезанін на галоўным фасадзе меў балкон пад франтонам порціка. Цэнтральная частка паркавага фасада была вылучана рызалітам, расчлянёным чатырма пілястрамі, высокімі зашклёнымі арачнымі вокнамі і дзвярыма. Рызаліт завяршаўся трохвугольным франтонам з паўцыркульным акном у тымпане.

У некаторых класіцыстычных сядзібных дамах сумяшчаліся драўляныя і мураваныя канструкцыі. Напрыклад, сядзібны дом у Гомелі (так званы «Паляўнічы домік», пачатак XIX ст.) быў збудаваны з дрэва і звонку абмураваны цэглай. Галоўны фасад вылучаны невялікім рызалітам, аформленым балконам на шасці калонах. Мезанін вырашаны ў выглядзе складанага па форме двух'яруснага атыка з вялікім паўцыркульным праёмам у цэнтры.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. узведзена значная колькасць невялікіх сядзібных дамоў у традыцыйнай манеры з некаторымі элементамі класіцызму. Усе яны мелі прамавугольны план з размяшчэннем у цэнтры парадпай групы памяшканняў. Невысокія зрубныя, ашаляваныя знадворку аб'ёмы завяршаліся часцей за ўсё вальмавымі (радзей двухсхільнымі) дахамі. У гэтых дамах не было мезанінаў, таму стылізаваны чатырохкалонны порцік нярэдка меў выгляд звычайнага ганка, накрытага двухсхільнай стрэшкай. Асобныя класіцыстычныя элементы ў выглядзе карнізаў на сухарыках, вуглавых нашчыльнікаў, спрошчаных пілястраў, арачных вокнаў у тымпанах франтонаў, франтонных і сандрыкавых завяршэнняў аконных ліштваў прынцыпова не змянялі традыцыйнай кампазіцыі гэтых будынкаў, якая развівалася ў рэчышчы народнага дойлідства. Такія дамы будавалі як у гарадах (Брэст, Навагрудак, Кобрын), так і ў загарадных сядзібах (вв. Галынка Клецкага, Задзвея Баранавіцкага, Зубкі Нясвіжскага, Ясневічы Пастаўскага р-наў і інш.). У дамах без мезанінаў для афармлення цэнтральнай часткі выкарыстоўваўся спрошчаны порцік, які замест франтона меў толькі антабламент з сандрыкам (г. Хойнікі).

У замкава-палацавым драўляным будаўніцтве працягваўся працэс, які вызначыўся яшчэ ў папярэдні перыяд. Ён характарызаваўся тым, што аба-

рончыя замкі амаль зусім адміраюць, а на іх месцы ў шэрагу выпадкаў узнікаюць палацавыя рэзідэнцыі; палацавае будаўніцтва развіваецца таксама і па-за межамі замкаў.

Замкі, якія не перарадзіліся ў палацавыя рэзідэнцыі, паступова зніклі і не аднаўляліся. Так, інвентар Слуцка 1815 г. пры апісанні Старога замка паказвае яго палац у паўразбураным стане [18]. Камянецкі замак, які яшчэ ў першай палове XVIII ст. меў выгляд багатай магнацкай рэзідэнцыі, к 1821 г. прыйшоў у занепад. Паўразбураны палац пуставаў, на дзядзінцы было некалькі дробных дамоў, агароды, сам замак абнесены плятнём [19].

У больш выгадным становішчы апынуліся тыя замкі, якія захавалі значэнне адміністрацыйна-грамадскіх цэнтраў старостваў і валасцей. Да іх можна аднесці замак у Мазыры. Паводле інвентара 1772 г., ён уяўляў сабой развіты комплекс жылых, гаспадарчых і адміністрацыйных будынкаў і па сваму выгляду нагадваў магнацкую рэзідэнцыю. Каля брамы справа размяшчалася стайня з вазоўняй пад адным дахам, злева — будынак канцылярыі. Насупраць брамы па галоўнай восі ансамбля знаходзіўся вялікі дом старасты, які ўключаў значную колькасць жылых і гаспадарчых пакояў, а таксама парадную залу, дзе адбываліся суды і праводзіліся паветовыя шляхецкія сеймікі. Дом быў накрыты ламаным гонтавым дахам. За ім размяшчаліся гаспадарчыя будынкі — свірны, флігелі, хлявы. Замак быў абнесены палісадам [20].

Прыватнаўласніцкія замкі былі цалкам перабудаваны на манер феадальных двароў і замкамі называліся толькі па традыцыі, бо не мелі ніякіх абарончых пабудоў. Такі выгляд меў замак у Петрыкаве, апісаны ў інвентары 1810 г. [21] Ён размяшчаўся на крутым узвышшы над Прыпяццю і з горадам звязваўся мостам праз штучны канал. На замкавы дзядзінец праводзіла шмат'ярусная брама з брусоў, увянчаная купальным гонтавым пакрыццём. У ёй у ніжнім паверсе размяшчаліся каморы і жылое памяшканне з алькежам, у верхнім — летняе жыллё. Цэнтр дзядзінца займаў палац з мансардавым паверхам пад ламаным гонтавым дахам. Ён уключаў вялікую прыхожую, шэраг жылых пакояў, спальні з альковам, кабінеты, парадную залу. Сцены былі дэкарыраваны палатнянымі шпалерамі. Палац фланкіравалі два флігелі. Над ракой размяшчаўся вялікі сад.

Палацавая архітэктура ў сваім развіцці прайшла прыкладна тыя ж этапы, што і сядзібная. У другой палове XVIII ст. некаторыя палацы яшчэ захоўвалі барочныя рысы, напрыклад палац Агінскіх у Гродна. Гэта двухпавярховы будынак з мураваным цокалем і драўляным асноўным паверхам. У цокальным паверсе размяшчаліся службовыя пакоі; парадная крывалінейная лесвіца, размешчаная ў цэнтры, праводзіла на асноўны паверх. Тут былі пакоі, кабінеты, дзве залы ў цэнтры. Чатыры вуглы будынка фланкіравалі алькежы, якія разам з цэнтральным рызалітам стваралі буйнамаштабныя чляненні фасадаў. Галоўная частка будынка, завершаная высокім вальмавым дахам, кантраставала з алькежам і рызалітам, у выніку чаго кампазіцыя набыла больш актыўны рытм. Рысы класіцызму выявіліся не толькі ў асобных дэталях аздобы (рустоўка цэнтральнага рызаліта, замена шатровых завяршэнняў алькежаў пафрантоннымі), але і ў самім сіметрычным ладзе кампазіцыі, у супадпарадкаванні асобных частак цэнтральнаму вузлу і г. д.

Ужо ў 70—80-х гадах XVIII ст.

---

[18] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, спр. 38, 57/1, л. 10.

[19] ЦДГА ЛітССР, ф. 1282, воп. 1, спр. 8755, л. 1—2.

[20] ЦДГА БССР, ф. 1143, воп. 1, спр. 469, л. 1—3.

[21] Там жа, ф. 27, воп. 1, спр. 46, л. 2.

з'яўляюцца першыя драўляныя палацы, выкананыя ў стылі класіцызму. Адзін з іх збудаваны ў 1780 г. паводле праекта італьянскага архітэктара-класіцыста К. Спампані ў маёнтку Радзівілімонты (в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на).

Цікава прасачыць перадгісторыю будаўніцтва гэтага палаца. Радзівілімонтаўскі маёнтак з'яўляўся адной з багатых вотчын магнатаў Радзівілаў. У канцы XVI ст. ён стаў галоўнай рэзідэнцыяй вялікага Клецкага маярату (ардынацыі). Відаць, ужо ў XVII ст. тут існавалі палацавыя ансамблі. Інвентар 1757 г. паведамляе аб старым драўляным палацы, які стаяў на гары каля дарогі з Радзівілімонтаў да Цапры. Пры ім існаваў італьянскі сад са звярынцам, шпалерамі, каналамі, альтанкамі і гротам. У гэты ж час у маёнтку будаваўся новы палац з брусоў з шасцю жылымі пакоямі, залай, двума сенцамі і капліцай на другім паверсе [22]. Далейшы лёс гэтага палаца невядомы. Вядома толькі, што ў 1780 г. тут узнік новы палац, вырашаны ў стылі класіцызму. Паводле інвентара 1819 г., ён меў памеры ў плане 50×16,8 м, быў збудаваны з сасновага дрэва на падмурку і накрыты гонтавым дахам. Сцены звонку былі абмураваны цэглай і атынкаваны вапнай. Цэнтральную частку афармляў порцік [23]. У пачатку XX ст. гэты палац гарэў, і той, што існуе зараз,— рэстаўрыраваны стары палац.

У сучасным выглядзе палац уяўляе сабой выцягнуты прамавугольны ў плане будынак (каля 67×15 м), падзелены на два крылы паўавальным эркерам і прыхожай. Падоўжная ўнутраная сцяна і эркер, дзе размяшчалася парадная зала, збудаваны з цэглы. Правая частка мае анфіладную планіроўку. Тут былі пакоі, спальня з альковам, кабінеты. Да парадная залы з тарца прылягае паўкруглая ў плане мураваная аранжарэя. Левае крыло спланавана па калідорнай сістэме. Тут памяшканні больш дробныя, якія, відаць, мелі характар дапаможных. У мезаніне над прыхожай размешчапы два невялікія жылыя пакоі.

Кампазіцыя будынка традыцыйная для класіцызму. Цэнтр галоўнага фасада вылучаны манументальным чатырохкалонным дарычным порцікам. Дошкі гарызантальнай ашалёўкі сцен аздоблены рустам, які імітуе цагляную муроўку. Інтэр'еры багата аздоблены штучным мармурам і стукавай ляпнінай.

Невялікі класіцыстычны драўляны палац быў збудаваны каля 1816 г. у Лоеве. Ён быў зрублены з брусоў, накрыты двухсхільным дахам з дошак. Цэнтр галоўнага і паркавага фасадаў афармлялі мураваныя чатырохкалонныя порцікі. Цэнтральны вузел палаца складалі прыхожая, вялікая зала і два гардэробы. З абодвух бакоў ад іх групаваліся восем жылых пакояў (па чатыры з кожнага боку). Усе пакоі былі аздоблены размаляванымі палатнянымі шпалерамі. Дэкаратыўную гаму інтэр'ера дапаўнялі печы з паліхромнай кафлі. Палац фланкіравалі чатыры флігелі. Два з іх з боку параднага партэра былі «гасціннымі» і ўключалі некалькі жылых пакояў і гардэробаў. Астатнія мелі дапаможна-гаспадарчы характар: тут жыла прыслуга, дваровая чэлядзь, знаходзіліся гаспадарчыя памяшканні [24].

Манументальны палац быў узведзены на мяжы XVIII і XIX стст. у маёнтку Друцкіх-Любецкіх Лунін (Лунінецкі р-н). Ён меў тры паверхі. Першы мураваны паверх займалі гаспадарчыя і службовыя памяшканні. На другім паверсе, зрубленым з брусоў, размяшчаліся пакоі, парадныя памяшканні, кабінеты, залы. Над цэнтральнай часткай узвышаўся трэ-

[22] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 3143, л. 18—19.

[23] Там жа, спр. 6673, л. 2.

[24] Там жа, ф. 27, воп. 6, спр. 49 ,л. 1.

ці паверх, аформлены порцікам. Ён утвараў цэнтральны рызаліт, які быў рытмічна звязаны з двума бакавымі рызалітамі. Развітая франтальна-цэнтрычная кампазіцыя адлюстравала важнейшыя прыёмы архітэктуры класіцызму.

Карціна развіцця грамадзянскага драўлянага дойлідства канца XVIII — першай паловы XIX ст. будзе няпоўнай без аналізу важнейшых тыпаў гаспадарчых і вытворчых будынкаў. У іх увасоблены традыцыйныя прыёмы народнага будаўніцтва. Афіцыйныя стылявыя кірункі толькі знешне закранулі іх архітэктуру.

Гаспадарчыя будынкі сядзіб — спіхлеры, свірны, лямусы, сырніцы і г. д. — умоўна можна падзяліць на дзве групы. Адну склада́лі пабудовы франтальнай кампазіцыі, у якіх падоўжны бок будынка служыў галоўным фасадам. Аднапавярховыя збудаванні мелі звычайна галерэйкі ўздоўж галоўнага фасада. Слупы і падкосы ўтваралі разнастайны малюнак аркады (спіхлер у в. Рудніке на Навагрудчыне). У некаторых будынках з працяглым корпусам галерэя рабілася толькі ў цэнтральнай частцы з прычыны таго, што сцяна галоўнага фасада ў гэтым месцы заглыблялася, а бэлькі агульнага даху асноўваліся на слупах. Такі прыём дазваляў пазбегнуць манатоннасці працяглага фасада і вылучыць яго кампазіцыйны цэнтр (спіхлеры ў в. Чомбраў Карэліцкага, г. Барань Аршанскага р-наў і інш.). Аналагічную кампазіцыю мелі двухпавярховыя лямусы, дзе рытмічная аркада была галоўнай у архітэктурным афармленні будынка (лямусы ў вв. Нястанішкі Мядзельскага і Галынка Клецкага р-наў).

Да другой групы адносіліся цэнтрычныя пабудовы, у якіх не было выяўленага галоўнага фасада. Яны звычайна будаваліся ў два паверхі суцэльным, квадратным у плане зрубам. Невысокі пірамідальны дах асноўваўся на перакрыцці верхняга памяшкання і слупах, якія абыходзілі ўвесь будынак па перыметру, з'яўляючыся адначасова апорнай канструкцыяй для галерэі другога яруса. У прасцейшых збудаваннях такога тыпу ставіліся чатыры слупы па вуглах (сырніца ў в. Боркі Дзятлаўскага р-на), у больш развітых — 12 і болей (лямусы ў вв. Данюшава Смаргонскага, Дзярэчын Зэльвенскага р-наў). Лямус у в. Ясневічы (Пастаўскі р-н) вылучаўся тым, што ніжняя частка была змуравана з бутавага каменю, а галерэя верхняга яруса асноўвалася на кансольных выпусках перакрыцця першага паверха.

Арыгінальную канструкцыю меў лямус каля Сапоцкіна (Гродзенскі р-н). Гэта манументальнае трохпавярховае збудаванне цэнтрычна-яруснай кампазіцыі. Яго два ніжнія ярусы аб'яднаны агульным кружганкам, над імі пірамідальны ўсечаны зверху дах, з якога вырастае трэці квадратны ў плане ярус, увянчаны шатром з дэкаратыўным флюгерам. Адзначаная пабудова не адзінкавая на Беларусі. Інвентар маёнтка Дубае (Пінскі р-н) 1773 г. апісвае аналагічны трохпавярховы лямус на падмурку, дзе ў двух ніжніх паверхах размяшчаліся чатыры збожжасховішчы і 16 жылых пакояў. Трэці паверх займала вялікая зала, накрытая шатровым дахам. Пластыка фасадаў гэтага збудавання ўзбагачалася слуповымі галерэямі [25].

Акрамя разгледжаных тыпаў гаспадарчых будынкаў сустракаліся і невялікія па памерах свірны, вырашаныя прамавугольным або квадратным у плане зрубам. У тарцовай частцы рабіўся ўваход, які нярэдка афармляўся падчэнямі. Двух'ярусныя свірны мелі верхнюю галерэйку, якую аздаблялі балюстрадай. Важны элемент архітэктуры гэтых будынкаў — дах, які нярэдка набываў складаную

---

[25] АВАК. Т. 35. С. 222—223.

ламаную форму (вв. Дзедзіна Міёрскага і Ахрэмаўцы Браслаўскага р-наў).

Сярод вытворчых пабудоў найбольш распаўсюджанымі былі млыны. Існавала некалькі іх разнавіднасцей: вадзяныя, конна-валовыя і ветракі. Манументальны вадзяны млын апісвае інвентар маёнтка Цімкавічы (Капыльскі р-н) 1833 г. Ён меў тры паверхі. На першым размяшчаліся прыёмнае памяшканне з вялікай скрыняй, сенцы і два жылыя пакоі млынара. Другі паверх займала абсталяванне (чатыры пары жорнаў), тут жа знаходзіліся чатыры жылыя пакоі з каморамі. Трэці паверх адводзіўся пад склад [26].

У культавым драўляным дойлідстве развіваліся тры асноўныя кампазіцыйныя схемы храмаў: падоўжна-восевая, глыбінна-прасторавая і крыжова-цэнтрычная. Захоўваючы традыцыйныя асновы, яны ўзбагаціліся новымі пластычнымі прыёмамі пад уплывам позняга барока і класіцызму.

Працэс развіцця класіцыстычных прынцыпаў у кампазіцыі культавых збудаванняў можна прасачыць на прыкладзе найбольш простых па структуры адназрубных храмаў. Традыцыйны тып кампазіцыі ўяўляе аднаэрубная Успенская царква ў Століне (пабудавана ў 1823 г. мясцовым народным майстрам К. Сымановічам), завершаная невысокім вальмавым дахам, у цэнтры якога ўзвышаецца дэкаратыўная галоўка на глухой шыйцы.

Пастаноўка галавы ў цэнтры не адпавядала асіметрычнай структуры храма. Таму ў некаторых выпадках з мэтай вылучэння галоўнага фасада бліжэй да яго ставілі ярусную вежку, а над алтаром — малую галаву (Ільінская царква ў в. Дастоева Іванаўскага р-на, 1821, не захавалася; царква Іаана Багаслова ў в. Стрыгінь Бярозаўскага р-на, 1817). Пры вырашэнні галоўнага фасада са шчытом апошні нярэдка выносіўся наперад і абапіраўся на чатыры або шэсць слупоў, утвараючы такім чынам падсень перад галоўным уваходам. Шчыт аздабляўся дэкаратыўнай шалёўкай, нярэдка складанага малюнка («у елку», «ромбам» і г. д.), і з'яўляўся галоўным архітэктурна-мастацкім элементам будынка. Ён упрыгожваўся картушам (Пакроўская царква ў в. Пацейкі Капыльскага р-на, 1793) або дэкаратыўнымі акенцамі. У шэрагу выпадкаў мастацкая роля шчыта падкрэслівалася вежкай складанай формы над ім (Петрапаўлаўская царква ў г. п. Шарашова Пружанскага р-на, 1824).

Такі тып кампазіцыі нельга цалкам звязваць з уплывам класіцызму. Класіцызм яго апрацаваў згодна са сваімі традыцыямі, увёўшы замест слуповага ганка порцік, унёсшы ў дэкаратыўнае шаляванне рустоўку, ператварыўшы прамавугольныя вокны ў арачныя і г. д. (капліцы XIX ст. у г. Слуцку і в. Лецяшын Клецкага р-на). У арсенал сродкаў аздаблення галоўнага фасада прыцягваліся і такія элементы, як балкон, галерэя і інш. (касцёл Смуткуючай маці божай у Пінску, 1820).

Вядомы і другі прыём вылучэння галоўнага фасада — пры дапамозе яруснай вежкі або званіцы, злучанай з храмам. Перадумовы яго склаліся ў аднаэрубных пабудовах з дзвюма галовамі: большай над уваходам і меншай над алтаром. Паступова пярэдняя галава ператваралася ў ярусную вежку, што асабліва прыкметна ў храмах са шчытом на галоўным фасадзе. Відаць, спачатку яна ставілася на вільчак каля шчыта. Аднак гэта не было арганічным, бо шчыт і галава існавалі паасобку. Каб злучыць іх у суцэльную кампазіцыю, шчыт галоўнага фасада ўверсе ўсякаўся, галава ставілася на ўтвораны такім спосабам залобак (царква ў в. Лаг-

[26] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 8591, л. 12—13.

новічы Клецкага р-на). Пастамент галавы ўжо не перакрываўся вяршыняй шчыта, і завяршэнне добра ўспрымалася з боку галоўнага фасада. З часам паміж трапецападобным шчытом і васьміграннай пластычнай па малюнку вежкай ставіўся прамежкавы элемент — невысокі чацверыковы пастамент, які звязаў абедзве часткі ў адзінае цэлае (Георгіеўская царква ў в. Жыровічы Слонімскага р-на, канец XVIII ст.). У некаторых выпадках гэты пастамент зліваўся са шчытом, працягваючы яго плоскасць уверх (царква Іаана Хрысціцеля ў в. Вялікая Каўпеніца Баранавіцкага р-на, 1781), або нават некалькі выходзіў наперад, прарэзваючы плоскасць шчыта (Ільінская царква ў в. Бялавічы Івацэвіцкага р-на, 80-я гады XVIII ст.). Такі прыём шырока прадстаўлены ў адна- і двухзрубных храмах падоўжна-восевай кампазіцыі.

У шэрагу збудаванняў (адна-, двух- і трохзрубных) вежа-званіца выходзіць за межы галоўнага фасада храма і стварае больш-менш самастойны аб'ём, звычайна двух- або трох'ярусны (Васкрасенская царква ў в. Альгомель Столінскага р-на, 1817; Юр'еўская царква ў в. Альба Івацэвіцкага р-на, 1790; Успенская царква ў в. Узла Мядзельскага р-на, 1827). Пры гэтым паміж храмам і званіцай скла́ліся ўстойлівыя гарманічныя суадносіны, якія выяўляюцца ў сумаштабнасці частак і цэлага, адпаведнасці чляненняў. Трэба адзначыць, што такі тып кампазіцыі склаўся яшчэ ў XVI — XVII стст. у готыка-рэнесансных культавых збудаваннях.

Для двух- і трохзрубных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі без званіц характэрны два прыёмы пабудовы архітэктурнай формы. У адных выпадках усе аб'ёмы аб'ядноўваліся агульным дахам, які ўтвараў трохвугольныя застрэшкі пры пераходзе ад нефа да алтара. Да другой групы можна аднесці будынкі, дзе кожны зруб выраша́ўся самастойна і меў асобнае пакрыццё. Яркімі прыкладамі першага тыпу пабудоў з'яўляюцца царква Ушэсця ў в. Гарадзец (1799) і Міхайлаўская ў в. Яромічы (1784) Кобрынскага раёна. Царква ў Гарадцы трохзрубная, аднак бабінец не развіты, ён фактычна ўяўляе сабой невялікі тамбурпрыбудову, не вылучаную са сцен нефа. Гранёная апсіда амаль не адрозніваецца па шырыні ад нефа. Гэта дазволіла стварыць цэласную гарманічную кампазіцыю будынка з агульным пакрыццём. У царкве арганічна спалучаюцца сіметрыя і асіметрыя. Сіметрыю надае вежка складанай формы ў цэнтры будынка. У той жа час вырашэнне галоўнага фасада са шчытом парушае сіметрычны лад будовы і выяўляе дынаміку кампазіцыі.

У яроміцкай царкве дойлід свядома ідзе на парушэнне сіметрыі і ўсімі сродкамі імкнецца выявіць дынамічную асіметрыю будынка. Ён робіць алтарны зруб значна вузейшым за неф і пераносіць за алтар сакрысцію, што ўзмацняе кантраст паміж гэтымі дзвюма часткамі збудавання. Аднак цэласнасць кампазіцыі захоўваецца дзякуючы агульнаму даху, які аб'ядноўвае абодва аб'ёмы. У гэтым помніку можна прасачыць пэўны ўплыў мураванага дойлідства: вялікія арачныя вокны, масіўныя прафіляваныя карнізы і інш. Па стылявых прыкметах будынак можна аднесці да архітэктуры позняга барока.

У царкве в. Астроўкі Нясвіжскага раёна (40-я гады XIX ст.) прасочваюцца зусім іншыя рысы. Тут абодва зрубы (прамавугольны ў плане неф і гранёны алтар) завершаны самастойнымі вальмавымі дахамі — вышэйшым над нефам і больш нізкім над алтаром. Кожны аб'ём увенчваецца галавой на васьмігранным пастаменце. Аналагічнае рашэнне можна прасачыць і ў некаторых трохзрубных цэрквах, напрыклад Ільінскай у в. Вуйвічы (Пінскі р-н, 1788). Да

перабудовы 1937 г. яна была трохзрубнай з квадратным у плане нефам, прамавугольным бабінцам і гранёным алтаром. Зрубы бабінца і алтара былі вузейшымі за неф, таму план пабудовы нагадваў крыж. Шатровае пакрыццё вылучала больш высокую цэнтральную частку будынка, алтарны зруб завяршаўся вальмавым, а бабінец — двухсхільным дахам. У царкве таксама своеасабліва сумяшчаліся прыёмы сіметрыі і асіметрыі — вылучэнне цэнтральнай часткі па вышыні і франтоннае рашэнне галоўнага фасада.

Рашэнне кожнага зруба самастойным аб'ёмам асабліва характэрна для храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі Прыпяцкага і Гомельскага Палесся, хоць і ў іншых раёнах Беларусі такія пабудовы таксама сустракаюцца. Адзначаная традыцыя выявілася не толькі ў цэрквах з вярхамі, але і з плоскім бэлечным перакрыццём. Напрыклад, двухзрубная царква Раства багародзіцы ў в. Вылазы Пінскага раёна (1787) мела над кожным зрубам шатровыя дахі, што імітавалі вярхі. У Праабражэнскай царкве ў в. Олтуш (Маларыцкі р-н, 1783) над бабінцам і нефам захаваліся неразвітыя вярхі ў выглядзе пірамідальных усечаных зверху скляпенняў. Звонку яны не выяўлены, аднак кампазіцыя будынка з рознымі па вышыні і характару завяршэнняў дахамі красамоўна сведчыць аб наяўнасці вярхоў у інтэр'еры. Кожны аб'ём завяршаецца шмат'яруснай барочнай вежкай складанага малюнка, дзякуючы чаму ўтвараецца кантраст паміж сціпла вырашанай ніжняй часткай і дахам.

У адзначаны перыяд працягвалася традыцыйная лінія развіцця трохзрубных храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі, дзе ўсе зрубы (бабінец, неф і алтар) арыентаваліся адносна падоўжнай восі. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Мясяцічы (Пінскі р-н, 1794) уяўляла сабой трохзрубны будынак з прамавугольнымі нефам і бабінцам і гранёным алтаром. Цэнтральная частка ўвянчана пірамідальным верхам (першапачаткова адкрытым у інтэр'ер, пры перабудове ў канцы XIX — пачатку XX ст. страчаным), бабінец і алтар пакрыты вальмавымі дахамі.

Арыгінальны тып трохзрубнага аднаверхавага храма прадстаўляе

18. Праабражэнская царква ў в. Олтуш Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. 1783

Пакроўская царква ў в. Вялікія Чучавічы (Лунінецкі р-н, 1846—1851). У 1908 г. да яе бабінца прыбудавана ярусная званіца (раней стаяла асобна), што сказіла першапачатковую структуру храма. Спачатку царква ўяўляла пабудову з квадратнай у плане цэнтральнай часткай, прамавугольным бабінцам і гранёным алтаром. Над квадратным нефам узвышаецца васьмярык, які мае тыя ж параметры плана, што і ніжні чацвярык. Ветразі, на якіх ён асновавы, выяўлены звонку як элементы пластычнага прычолка паміж ярусамі. Дойлід не зрабіў купальнага перакрыцця над гэтым васьмерыком, бо яно было б залішне цяжкім і дамінавала б над усёй пабудовай. Ён выка-

рыстаў старажытны прыём, вядомы ў архітэктуры Ноўгарада, калі чатыры супрацьлеглыя грані васьмерыка завяршаюцца шчытамі, а дах носіць складаную складкавую форму. Дэкаратыўнае пяцігалоўе, кананізаванае праваслаўем, завяршае гэты будынак. Па ўсяму відаць, што дойлід, які будаваў храм, быў знаёмы з архітэктурай Рускай Поўначы.

Манументальны культавы будынак уяўляў сабой Успенска-Мікалаеўскі сабор у Слуцку, збудаваны ў 1816—1819 гг. Гэта быў аднакупальны храм з трыма апсідамі і прыдзеламі, злучанымі з асноўным будынкам арачнымі праёмамі. Па перыметру ён абкружаўся глухой галерэяй. Пасля 1881 г. зруйнаваны [27].

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. пашырылася будаўніцтва трохзрубных цэркваў з цэнтральным верхам і званіцай на галоўным фасадзе. Мастацкая роля званіцы заключалася ў стварэнні другой вертыкалі, якая пераклікалася з вертыкаллю цэнтральнага верху, у выніку чаго кампазіцыя набывала рысы дынамічнай асіметрыі. Так вырашаны адзін з найбольш цікавых помнікаў беларускага драўлянага дойлідства — Ільінская царква, узведзеная з брусоў на падмурку ў былой стараверскай Спаскай слабадзе г. Гомеля ў 1793 г.

Царква складаецца з трох паслядоўна размешчаных па падоўжнай восі зрубаў: прамавугольнага ў плане бабінца, квадратнага нефа і гранёнага алтара з невялікай рызніцай з поўначы. Бабінец і часткова неф з трох бакоў ахоплены нізкай галерэяй (раней адкрытай, у XX ст. зашклёнай). Цэнтральнае памяшканне ўвянчана двух'ярусным васьмерыковым верхам, пераход да якога ад ніжняга чацверыка зроблены на ветразях. Прапарцыянальныя суадносіны паміж асобнымі часткамі храма базіруюцца на тым, што дыяганаль нефа ў плане адпавядае шырыні бабінца разам з галерэяй, а вышыня верху вызначалася агульнай даўжынёй нефа і алтара. Апошнія суадносіны былі характэрны для некаторых мураваных старажытных храмаў (Сафійскі сабор у Ноўгарадзе, Успенскі сабор у Чарнігаве і інш.) [28]. Такім чынам, у пабудове кампазіцыі помніка адчуваецца пэўная гарманічная сістэма прапорцый, пры якой вылучаецца цэнтральная частка — трох'ярусны цэнтрычны ступеньчата-пірамідальны аб'ём у адрозненне ад больш ранніх і архаічных трохзрубных пабудоў з цэнтральным верхам, напрыклад Георгіеўскай царквы ў в. Сінкевічы Лунінецкага раёна (гл. т. 2), дзе зрубы і іх завяршэнні мелі выгляд лаканічных кубічных або пірамідальных элементаў. У гомельскай царкве мы бачым імкненне дойліда ўзмацніць кантраст паміж асобнымі аб'ёмамі і іх завяршэннямі, павысіць іх пластычныя якасці. Таму завяршэнне верхняга васьмерыка і між'ярусныя дахі цэнтральнага аб'ёма набылі складаны крывалінейны абрыс і ператварыліся фактычна ў купальныя пакрыцці. Безумоўна, у гэтым выявіўся ўплыў муравапай архітэктуры класіцызму. Такое ж складанае купальнае пакрыццё зроблена і над званіцай, якая ўяўляе сабой каркасную двух'ярусную канструкцыю («васьмярык на чацверыку») з адкрытай верхняй галасніковай часткай. Кампазіцыйна званіца вырашана больш стрымана, чым развіты ярусны цэнтральны аб'ём, у чым выявілася яе падпарадкаванасць апошняму.

Імкнучыся вылучыць цэнтральны аб'ём у кампазіцыі, дойлід рашуча ідзе на прыём кантрасту, супрацьпа-

---

[27] Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1879. Вып. 3. С. 13—21; ЦДГА БССР, ф. 779, воп. 1, спр. 6.

[28] Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961. С. 65, 91.

стаўляючы трох'ярусны неф і нізкія лаканічна выразшаныя алтар і бабінец. Калі асноўная частка пабудовы мае буйныя чляненні і дэкор абмяжоўваецца галоўным чынам ашалёўкай, нескладанымі па малюнку ліштвамі і антаблементам, што дазваляе найбольш выразна выявіць сілуэтную ярусную кампазіцыю будынка, якая ўспрымаецца з далёкіх кропак, то ў аздабленні галоўнага фасада, дзе размешчаны ўваход, ужыты шэраг нюансных дробнамаштабных элементаў, як, напрыклад, балкон другога яруса і іншыя дэталі. Такі прыём, не парушаючы агульнай мастацкай ідэі твора, дазволіў вылучыць галоўны фасад, падкрэсліць яго ролю і значэнне ў архітэктуры ўсяго збудавання. У гэтым спалучэнні сіметрыі і асіметрыі, кантрасту і нюансу, шматпланавасці і адзінства разнастайных па маштабу і мастацкаму выразшэнню элементаў, ва ўзмацненні пластычных якасцей выявіліся тыя новыя рысы, якія сфарміраваліся ў беларускім манументальным драўляным дойлідстве ў другой палове XVIII — пачатку XIX ст.

Пад уплывам стылю барока развіваюцца складаныя формы зрубаў і іх завяршэнняў. Пры гэтым чацверыковыя зрубы часта замяняліся васьмерыкамі, якія ў параўнанні з чацверыкамі мелі большыя магчымасці ў пластычнай пабудове формы, бо ўтваралі багатыя нюансы, святлоценявыя градацыі і пазбаўлялі фасады плоскаснасці.

У шэрагу трохзрубных пабудоў васьмерыком выразшаўся толькі цэнтральны зруб, астатнія ж заставаліся чацверыковымі. Такі тып прадстаўляе Пакроўская царква ў в. Пінкавічы (Пінскі р-н), узведзеная ў 1830 г. Пры перабудове 1867 г. яна, верагодна, страціла першапачатковыя завяршэнні і ў сучасным выглядзе завяршаецца ў інтэр'еры трыма ўсечанымі зверху пірамідальнымі скляпеннямі, якія першапачаткова маглі ўтвараць асобныя вярхі.

Трохзрубная царква мае васьмерыковы цэнтральны аб'ём, гранёны алтар і прамавугольны ў плане бабінец. Цэнтральны аб'ём завяршаецца невысокім шатровым дахам, астатнія — больш нізкімі вальмавым (алтар) і двухсхільным (бабінец), якія ўтвараюць з шатром адзінае пакрыццё. Над бабінцам узведзена невысокая чацверыковая званіца з шатровым завяршэннем. Нягледзячы на вылучэнне ў кампазіцыі асобных вышынных кропак, у цэлым яна мае гарызантальны напрамак. Таму, каб зрабіць яе больш кампактнай і вылучыць цэнтральную дамінантную частку, дойлід сціснуў сярэдні васьмярык у падоўжным напрамку, развіўшы яго па папярочнай восі; тое ж самае адбылося з бабінцам і алтаром. У выніку гэтага кампазіцыя атрымала і вертыкальны напрамак руху.

Аднак найбольш яркае ўвасабленне адзначаны прыём знайшоў у архітэктуры трохзрубных храмаў з трыма асобнымі вярхамі. На прыкладзе цэркваў у вв. Ленін Жыткавіцкага і Рубель Столінскага раёнаў можна прасачыць паступовую эвалюцыю гэтага прыёму і з'яўленне ў канцы XVIII ст. пад уплывам позняга барока новых рыс у кампазіцыі трохверхавых культавых будынкаў.

Царква Раства багародзіцы ў в. Ленін, узведзеная ў 1788 г., яшчэ адлюстроўвала традыцыйныя прыёмы дойлідства XVIII ст. Яна ўключала прамавугольны ў плане, некалькі сціснуты ў падоўжным напрамку бабінец, васьмігранны неф і гранёны алтар. Цэнтральны зруб яшчэ не набыў характару «класічнага» васьмерыка, хутчэй за ўсё гэта чацвярык са зрэзанымі вугламі. Ён увенчваўся двух'ярусным верхам «васьмярык на чацверыку». Вышыня падкупальнай прасторы раўнялася агульнай даўжыні пабудовы (такая прапорцыя нярэдка ўжывалася ў старажытнарускім дойлідстве, напрыклад у саборы Міхайлаўскага златаверхага ма-

настыра ў Кіеве). Бакавыя зрубы вянчаліся аднаяруснымі васьмерыковымі вярхамі. Іх вышыня вызначалася дыяганаллю цэнтральнага васьмерыка ў плане. Нягледзячы на традыцыйныя ў цэлым метады пабудовы архітэктурнай формы, царква ў в. Ленін адлюстравала ўжо новы этап у развіцці культавага дойлідства Беларусі. Новыя рысы выявіліся перш за ўсё ў вертыкалізме кампазіцыі. Цэнтральным элементам сіметрычнай аб'ёмна-прасторавай структуры збудавання стаў сярэдні трох'ярусны аб'ём, увянчаны складанай барочнай галавой. Яго цэнтральнае месца ў кампазіцыі падкрэслена двума невысокімі бакавымі васьмерыкамі з аналагічнымі завяршэннямі. У збудаванні ўпершыню ў беларускім дойлідстве ўжыты прыём пастаноўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі ў цэнтральным аб'ёме. Гэта ўзмацніла кантраст кампазіцыі, які быў немагчымы пры манатонным чаргаванні адных толькі васьмерыкоў. Супрацьпастаўляючы чацверыковы і васьмерыковы аб'ёмы, дойлід такім чынам узмацніў і дынамічнасць усёй кампазіцыі.

Такія ж прыёмы атрымалі далейшае развіццё ў архітэктуры Міхайлаўскай царквы ў в. Рубель, збудаванай праз восем гадоў пасля царквы ў в. Ленін — у 1796 г. Аўтар смела пайшоў на ломку звыклых архітэктурных канонаў. Ён сціснуў цэнтральны васьмярык, развіўшы яго па папярочнай восі так, што аб'ём у плане атрымаў прапорцыю 1 : 1,5. Сціснуты і астатнія зрубы, у якіх папярочныя памеры таксама пераўзыходзяць падоўжныя. Утварыўся надзвычай кампактны план, сабраны да цэнтра. Гэта дало магчымасць узмацніць вертыкалізм кампазіцыі будынка, утварыць новы рытмічны лад. Тут, як і ў папярэднім збудаванні, у цэнтральным аб'ёме паміж ніжнім і

19. Мікалаеўская царква ў в. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. 1818

верхнім васьмерыкамі пастаўлены чацвярык. Дзякуючы прадуманай сістэме прапорцый, дынамічнай кампазіцыі, рытміцы, жывапіснасці сілуэта, паслядоўнаму раскрыццю зместу царква пры даволі сціплых памерах выглядае надзвычай манументальнай.

Прыёмы, якія склаліся ў архітэктуры трохверхавых цэркваў у канцы XVIII ст., характэрны і для крыжова-цэнтрычных пабудоў пачатку XIX ст., яркім прадстаўніком якіх з'яўляецца Мікалаеўская царква ў в. Кажан-Гарадок (Лунінецкі р-н), узведзеная ў 1814—1818 гг. У канцы XIX — пачатку XX ст. да бабінца з захаду была далучана трох'ярусная шатровая званіца, што сказіла першапачатковы выгляд помніка.

Храм узвялі ў форме роўнаканцовага, так званага грэчаскага крыжа з пяці зрубаў, размешчаных на дзвюх узаемна перпендыкулярных восях. Як і ў цэрквах канца XVIII ст. у вв. Ленін і Рубель, цэнтральны трох'ярусны аб'ём складаецца з верхняга і ніжняга васьмерыкоў, паміж якімі пастаўлены чацвярык. Аднак астатнія чатыры зрубы дойлід зрабіў чацверыковымі і завяршыў невысокімі чатырох'ярусными вярхамі. Кожны верх вянчаецца складанай барочнай галавой з васьміграннай шыяй на купале.

У пластычным вырашэнні кампазіцыі на першы погляд можна заўважыць некаторыя рэгрэсіўныя рысы ў параўнанні з цэрквамі ў вв. Ленін і Рубель (статычнасць кампазіцыі, спрошчанасць бакавых аб'ёмаў і г. д.). Аднак у гэтым выявілася пэўная задума дойліда — стварыць пабудову строга сіметрычнай кампазіцыі. Таму нават алтарны зруб ён зрабіў чацверыковым і з мэтай кантрастнага вылучэння цэнтральнага васьмерыка завяршыў крайнія чацверыкі чацверыковымі ж вярхамі.

Звяртае на сябе ўвагу і прадуманая сістэма прапорцый, у якой адчувальны адгалоскі антычнага «залатога сячэння». Кампазіцыя як у плане, так і ў аб'ёмнай пабудове ўпісваецца ў квадрат, створаны на ўзаемна перпендыкулярных восях сіметрыі. Цэнтральны васьмярык займае палову даўжыні і шырыні будынка. Шырыня чацверыковых зрубаў вызначана паловай дыяганалі васьмерыка

20. Троіцкая царква ў в. Бездзеж Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 1772

ў плане, а іх вышыня разам з вярхамі — паловай дыяганалі квадрата, у які ўпісаны план царквы.

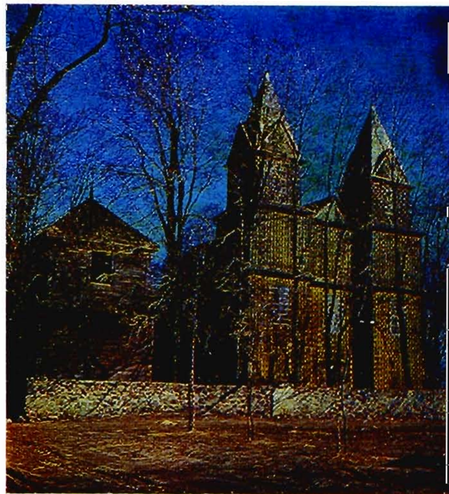
Разгледжаныя вышэй тры творы беларускага дойлідства канца XVIII — пачатку XIX ст. маюць адзіную стылявую характарыстыку і належаць да адной архітэктурнай школы, якая складвалася ў другой палове XVIII ст. у межах сучасных Столінскага, Лунінецкага і Жыткавіцкага раёнаў. Можна меркаваць, што творчасць майстроў гэтай школы развівалася пад непасрэдным уплывам дойлідства ўкраінскага Прыдняпроўя. Тым не менш асаблівасці кампазіцыі, у якой у адрозненне ад украінскіх храмаў асобныя зрубы не ператварыліся ў аўтаномныя

шмат'ярусныя вежы, а былі абагульнены дахам, а таксама выкарыстаны невядомы ўкраінскаму дойлідству прыём пастаноўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі, сведчаць аб самастойнасці і самабытнасці прыпяцкай архітэктурнай школы.

Развіццё стыляў барока і класіцызму ў культавым драўляным дойлідстве канца XVIII — першай паловы XIX ст. выявілася таксама і ў пераймáнні асобных кампазіцыйных і дэкаратыўных прыёмаў мураванай архітэктуры.

Такія тэндэнцыі ўласцівы касцёлу ў в. Воўпа (Ваўкавыскі р-н), збудаванаму ў 1773 г. (перабудоўваўся ў 1889 г.). Яго асноўную частку складае вялікі прамавугольны ў плане неф, завершаны плоскім бэлечным перакрыццём, апрацаваным кесонамі;

21. Касцёл Марыі ў в. Дуды Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. 1772



каля галоўнага алтара ён мае трансепт. Бабінец на галоўным фасадзе фланкіруюць дзве квадратныя ў плане двух'ярусныя чацверыковыя вежы.

Архітэктура будынка носіць выразныя рысы барока (асіметрычная двухвежавая кампазіцыя, высокі ламаны дах над нефам). У архітэктуры касцёла няма вытанчанасці форм, выразнасці сілуэта, дынамікі, уласцівых позняму барока. Вежы галоўнага фасада масіўныя, прыземістыя; франтон з атыкам паміж імі вырашаны ўжо ў класіцыстычнай, а не барочнай манеры.

Традыцыйную для мураванай архітэктуры стылю барока двухвежавую кампазіцыю мелі і некаторыя уніяцкія цэрквы другой паловы XVIII ст. Напрыклад, Троіцкая царква ў в. Бездзеж (Драгічынскі р-н), збудаваная ў 1784 г., складаецца з двух прамавугольных у плане зрубаў нефа і алтара, перакрытых роўнай па вышыні плоскай бэлечнай столлю. Агульнае вальмавае пакрыццё пад уплывам барока трансфармавалася наступным чынам: схіл вальмы на галоўным фасадзе ператварыўся ў даволі развіты прычолак, над якім узвышаецца адносна невысокі трохвугольны франтон; вуглы галоўнага фасада аформлены чатырохграннымі вежкамі са складанымі барочнымі галовамі. Такім чынам, пры традыцыйнай аб'ёмна-прасторавай структуры гэтага збудавання галоўны фасад набыў барочнае афармленне. Імена афармленне, бо вежы, якія яго завяршаюць, не з'яўляюцца арганічнымі часткамі плáніровачнай структуры храма. Яны ўзведзены на перакрыцці будынка і маюць значэнне чыста дэкаратыўнае.

Рысамі, уласцівымі мураванай архітэктуры стылю ракако, вылучаецца Праабражэнская царква ў в. Хацілаў (Маларыцкі р-н), збудаваная ў 1799 г. Сцяна галоўнага фасада ламаецца трыма гранямі, а дзве чацверыковыя вежы стаяць пад вуглом прыкладна 45° да падоўжнай восі збудавання. У выніку гэтага галоўны фасад страчвае плоскаснасць, пераўтвараецца ў складаную паверхню, што надае збудаванню шмат дынамікі.

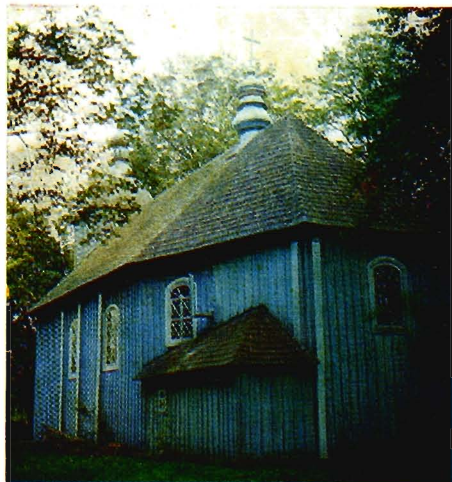
Традыцыі мураванай барочнай

архітэктуры адлюстравалі таксама збудаванні з трохвежавымі галоўнымі фасадамі і базілікальныя храмы. Так, фасад двухзрубнай Петрапаўлаўскай царквы ў в. Махро (Іванаўскі р-н, 1792) вырашаны з нізкім прамавугольным атыкам, над якім у цэнтры ўзвышаецца васьмярык са спляскаанай цыбулепадобнай галавой, якая з бакоў фланкіруецца дзвюма малымі галовамі на чацверыках. Таксама вырашаны і галоўны фасад Крыжаўзвіжанскай царквы ў в. Гошчава (Івацэвіцкі р-н, 1838). У адрозненне ад папярэдняга помніка роля веж у кампазіцыі ўзрасла: цэнтральная вежа атрымала тры ярусы (ніжні — чацвярык, два верхнія — васьмерыкі), бакавыя чацверыковыя вежы сталі двух'яруснымі. Іх шатровае завяршэнне адпавядае строгай і лаканічнай архітэктуры збудавання.

Драўляныя трохнефавыя базілікі ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. узводзіліся з дзвюма вежамі на галоўным фасадзе і без іх. Да першых адносіцца Міхайлаўская царква ў в. Сцяпанкі (Жабінкаўскі р-н, да 1780). Яе працяглы прамавугольны ў плане сярэдні неф непасрэдна пераходзіць у алтар. Да яго прылягаюць вузкія, ніжэйшыя за сярэдні бакавыя нефы. Галоўны фасад завершаны дзвюма невысокімі вежкамі. Трэцяя вежка ў выглядзе складанай барочнай галавы фіксуе цэнтр вільчака даху цэнтральнага нефа. У збудаванні, нягледзячы на засваенне асобных элементаў мураванай архітэктуры, выявіліся традыцыйныя асновы палескага народнага дойлідства: лаканічнасць вырашэння аб'ёмаў і іх аздаблення, прысадзістасць кампазіцыі. Неабходна адзначыць і такі спецыфічны прыём, як аб'яднанне розных аб'ёмаў агульным дахам. Праўда, ён выявіўся спецыфічна — трохвугольны застрэшак пракладзены паміж гранямі бакавых нефаў і алтара. Вокны царквы аформлены вітражамі ў выглядзе гранічна абагульненых салярных знакаў, што ўзыходзіць да глыбінь народнай палескай арнаментыкі.

Царква Параскевы Пятніцы ў в. Опаль (Іванаўскі р-н, 2-я палова XVIII ст.) адносіцца да тыпу трохнефавай бязвежавай базілікі. У параўнанні з папярэднім помнікам

22. Мікалаеўская царква ў в. Вялікія Сяхновічы Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. XVIII—XIX стст.



уплыў мураванай архітэктуры тут больш значны. У плане царква вырашана адзіным прамавугольным, са зрэзанымі вугламі ў алтарнай частцы аб'ёмам. Прамавугольны сярэдні неф аддзелены ад больш нізкіх бакавых чатырма круглымі калонамі. У межах бакавых нефаў каля алтара ўтвораны двух'ярусныя сакрысціі. У інтэр'еры галоўны неф завершаны скляпеністым перакрыццём, уздоўж яго паўцыркульных вокнаў верхняга святла праходзіць вузкая абходная галерэйка, агароджаная балюстрадай. Галоўны фасад у наш час уяўляе сабой суцэльную плоскасць, аднак раней ён быў аб'ёмным, яго трохвугольны завяршаючы франтон асноўваўся на чатырох парах калон. Дзякуючы таму што пярэдняя сцяна сярэдняга нефа была заглыблена, перад цэнтральным уваходам утвараў-

ся своеасаблівы партал, афармлены порцікам. Гэта акцэнтавала галоўны фасад, надавала яму прасторавае развіццё. У архітэктуры збудавання спалучыліся барочная трактоўка аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і класіцыстычнае вырашэнне галоўнага фасада.

У Мікалаеўскай царкве, збудаванай у 1750-я гады ў прадмесці Кобрына Зарэччы, а ў 1841 г. перанесенай у горад, прамавугольны ў плане асноўны аб'ём падзелены чатырма калонамі на тры нефы. Над ім узвышаецца даволі масіўны васьмярык на нізкім чацверыку, завершаны цыбулістым купалам. Да асноўнага аб'ёма прылягае пяцігранная апсіда з дзвюма прыбудовамі па баках, сцены якіх працягваюць сцены нефаў. У цэнтры галоўнага фасада зроблены ўступ у сцяне, што вылучае партал увахода. Царква ўспрымаецца адзіным, зрокава цяжкім маналітам, яе структура нагадвае структуру аднаапсідных купальных мураваных культавых пабудоў.

Цікавая гісторыя будаўніцтва Троіцкай царквы ў в. Зёлава (Драгічынскі р-н). У 1834 г. быў складзены праект на ўзвядзенне мураванага збудавання. Аднак адсутнасць цэглы вымусіла збудаваць яе з дрэва — традыцыйнага для Беларусі будаўнічага матэрыялу. Праект мураванай царквы прыстасавалі для драўлянай канструкцыі. Іменна гэтым тлумачыцца яе своеасаблівая кампазіцыя і архітэктурная апрацоўка, вырашаная ў стылі класіцызму.

У першай палове XIX ст. узнікла тэндэнцыя рэстаўратарства ў старажытных стылях. Прыкладам можа служыць Праабражэнская царква ў в. Дзятлавічы (Лунінецкі р-н), узведзеная ў 1823 г. і часткова перабудаваная ў 1871 г. Яна вырашана маналітным корпусам, у якім цэнтральную частку займае квадратны ў плане асноўны аднанефавы аб'ём, увянчаны двух'ярусным васьмерыковым верхам на ветразях і накрыты шатром. Да яго з усходу прылягае алтарны аб'ём з трох раскрытых у неф апсід (як у старажытнарускіх храмах), а з захаду — бабінец з дзвюма прамавугольнымі ў плане

23. Мікалаеўская царква ў в. Дружылавічы Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1777

прыбудовамі. Кампазіцыя збудавання пяцівежавая: цэнтральны двух'ярусны верх з чатырох бакоў фланкіруюць чацверыковыя вежы, што ўзвышаюцца над бакавымі апсідамі і прыбудовамі каля бабінца. Хутчэй за ўсё кампазіцыя збудавання склалася пад уплывам архітэктуры царквы-крэпасці XVI ст. у Супраслі. Гэта пацвярджае і тое, што ў Дзятлавічах яшчэ ў пачатку XVII ст. быў заснаваны праваслаўны манастыр у процівагу уніі, таму ў XIX ст. водгаласы барацьбы супраць уніі і каталіцызму маглі выліцца ў пабудову храма па тыпу Супрасльскага, які быў адным з галоўных манастырскіх храмаў на захадзе Беларусі. Магчыма таксама, што прататыпамі маглі служыць і Полацкая Сафія, і храмы-крэпасці ў Сынковічах і Мураванцы. Аднак пры ўсёй сувязі з храмамі-крэпасцямі XVI ст. царква ў Дзятлавічах мае

свае адзнакі, спецыфічныя для драўлянай архітэктуры, таму яе можна разглядаць як арыгінальны помнік драўлянага дойлідства XIX ст. У аздабленні фасада ўжыты асобныя элементы класіцызму.

У народных традыцыях развівалася архітэктура званіц. Як і ў папярэднія перыяды, будавалася мноства адкрытых званіц на двух або чатырох слупах, завершаных двухсхільнымі, вальмавымі або шатровымі дахамі. На аснове іх канструкцыі будаваліся чатырохгранныя ў плане каркасныя званіцы, дзе ніжні ярус ашалёўваўся вертыкальна дошкамі, а верхні заставаўся адкрытым і складаўся з галаснікоў — праёмаў, праз якія даносіліся галасы званоў. Часта такія званіцы мелі стойкі каркаса не вертыкальныя, а нахіленыя да цэнтра, таму сам аб'ём меў выгляд усечанай зверху піраміды, накрытай невысокім чацверыковым шатром. Такая кампазіцыя ілюзорна павышала пабудову, рабіла яе прапорцыі больш зграбнымі і дасканалымі.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. будавалася мноства традыцыйных двух'ярусных званіц, дзе першы ярус складаў чацверыковы зруб, а другі быў каркасным з галаснікавымі праёмамі (вв. Вылазы Пінскага, Рубель Столінскага р-наў). Звычайна ніжняя зрубная частка была брамай або каморай. На яе перакрыцці будаваўся верхні каркасны ярус. Сустракаліся і арыгінальныя тыпы званіц. Напрыклад, у в. Чарнякава (Бярозаўскі р-н) званіца масіўная, нізкая, яе яруснасць падкрэслена толькі між'ярусным прычолкам. Такая кампазіцыя тлумачыцца канструкцыяй збудавання, у якім каркасная частка існуе аўтаномна і мае самастойную аснову, зрубная частка толькі абкружае каркасную па перыметру. У званіцы ў Століне каркас верхняй часткі пастаўлены на брусы-пераводзіны ніжніх вянкоў зрубнага яруса. Такім чынам, у гэтых дзвюх пабудовах верхнія і ніжнія часткі адасоблены адна ад другой. Такі прынцып вырашэння характэрны для паўночнарускіх званіц.

З другой паловы XVIII ст. традыцыйныя двух'ярусныя званіцы

24. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Чарнаўчыцы Брэсцкага р-на. XVIII—XIX стст.

атрымліваюць новыя рысы, звязаныя з развіццём між'яруснага прычолка. Званіца ў г. п. Шарашова (Пружанскі р-н), збудаваная ў 1799 г., мае два ярусы: ніжні зрубны, верхні каркасны. Ярусы падзелены развітым прычолкам, па вышыні роўным ніжняму ярусу і верхняму з пакрыццём. Прычолак атрымаў самастойную ролю ў кампазіцыі — гэта элемент, узбагачаючы пластыку збудавання. Верхні ярус аздоблены плоскімі балясамі і аркаднымі галаснікамі. Яго завяршае чацверыковы шацёр, над якім узвышаецца глухі васьмярык з шатром і шпілем.

У канцы XVIII ст. збудавана званіца ў Давыд-Гарадку. Яна мела трох'ярусную кампазіцыю: ніжні ярус уяўляў васьмярык, сярэдні — чацвярык і верхні — васьмярык. Завяршалася званіца барочным купалам. Адзначаны тып кампазіцыі ўжо

вядомы ў цэнтральных аб'ёмах цэркваў вв. Ленін, Рубель, Кажан-Гарадок. Ён звязаны з уздзеяннем барочнай архітэктуры на драўлянае дойлідства. Званіца ў Давыд-Гарадку яшчэ раз характарызуе прыём пастаноўкі чацверыка паміж двума васьмерыкамі, які быў спецыфічны для прыпяцкай школы дойлідства.

Драўлянае дойлідства канца XVIII — першай паловы XIX ст. з'явілася заканамерным пераемнікам тых традыцый, якія склаліся ў XVI—XVIII стст. Захоўваліся і развіваліся амаль усе тыпы збудаванняў, вядомыя і раней: народнае жыллё, замкі, палацы, сядзібы, гасцінныя двары і гандлёвыя рады, корчмы і аўстэрыі, цэрквы, касцёлы, капліцы, званіцы і г. д. З'явіліся і новыя тыпы збудаванняў, напрыклад сельскія і гарадскія магазіны.

Новыя рысы ў дойлідстве гэтага часу звязаны з паступовым пераадоленнем барочных традыцый і перапрацоўкай прыёмаў стылю класіцызму. Найперш новы стыль укараніўся ў грамадзянскай, асабліва ў сядзібна-палацавай, архітэктуры. Важнейшай адзнакай класіцызму з'явіўся калонны порцік, які замяніў традыцыйны слуповы ганак. Утвараліся разгорнутыя парадныя франтальныя кампазіцыі.

Агульная свецкая накіраванасць архітэктуры садзейнічала рэгрэсу замкавага будаўніцтва, якое ператваралася ў палацава-замкавае, а потым і ў палацавае.

Разнастайнасцю канструкцый і форм вылучаліся гаспадарчыя і вытворчыя збудаванні: свірны, лямусы, спіхлеры, сырніцы, скарбніцы, бровары, млыны.

У адрозненне ад грамадзянскага культавае дойлідства найбольш трывала захоўвала барочныя асновы. Прычым па меры іх выцяснення ў грамадзянскай архітэктуры, у культавым дойлідстве барочныя тэндэнцыі ўсё больш нарасталі. Відаць, гэта тлумачыцца тым, што з укараненнем класіцызму ў грамадзянскай архітэктуры дойліды, якія працавалі ў старой барочнай манеры, былі вымушаны пераключыцца на культавае дойлідства, дзе яшчэ не было такіх суровых рэгламентацый, як у грамадзянскім. Вяршыня барочнай традыцыі падае на канец XVIII — пачатак XIX ст. Іменна ў гэты час былі створаны такія выдатныя творы, як цэрквы ў вв. Ленін, Рубель і Кажан-Гарадок.

Пачынаючы з 20-х гадоў XIX ст. барочныя прыёмы паступова дэградуюць і ў сярэдзіне стагоддзя амаль зусім знікаюць. Аднак класіцызм у драўляным культавым дойлідстве не атрымаў такога моцнага гучання, як барока. Разам з ім развівалася і тэндэнцыя рэстаўрацыі старажытных архітэктурных форм, якая найбольш ярка выявілася ў царкве ў в. Дзятлавічы.

З сярэдзіны XIX ст. манументальнае драўлянае дойлідства распадаецца на шэраг дробных плыней класіцыстычна-ампірнага і рэтраспектыўнага характару. Асабліва значэнне ў ім атрымлівае плынь, звязаная з перапрацоўкай традыцыйных прыёмаў народнай архітэктуры.

ЖЫВАПІС

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. жывапіс паступова вызваляецца ад уплыву рэлігіі. Узрастае цікавасць да штодзённых спраў людзей, увага да простага чалавека. Асабліва гэтыя настроі ўзмацняюцца пасля 1812 г., калі народ адчуў у сабе сілу ўздзейнічаць на лёс гісторыі, быць яе стваральнікам. Уздым ва ўсіх сферах грамадскага жыцця адбіўся і на развіцці мастацтва. Найбольш яркае адлюстраванне ён знайшоў у жанры партрэта.

Наступныя падзеі — падаўленне руху дзекабрыстаў, а затым паўстання 1830—1831 гг. — цяжка адбіліся на развіцці беларускага жывапісу.

Многія мастакі, што прынялі ўдзел у рэвалюцыйных выступленнях, былі рэпрэсіраваны царскім урадам, некаторыя былі вымушаны эмігрыраваць. Гэтыя падзеі, аднак, не толькі не паслабілі іх увагі да чалавека, да яго ўнутранага свету, а, наадварот,

25. Ф. Смуглевіч. Сяляне ў нацыянальных касцюмах. Пач. XIX ст. Варшава. Нацыянальны музей

садзейнічалі рамантызацыі мастацтва партрэта, што стала неад'емнай прыкметай многіх твораў беларускіх мастакоў. Рэпрэсіі царскага ўрада, што пачаліся пасля 1831 г., у творчасці мастакоў выклікалі некаторы налёт сентыменталізму, але гэта не было адступленнем ад тых прагрэсіўных, дэмакратычных ідэалаў, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў той час.

У партрэтным жывапісе, як і ва ўсім выяўленчым мастацтве Беларусі першай паловы XIX ст., можна адзначыць дзве лініі развіцця. Першая была звязана з Віленскай мастацкай школай, дзе яшчэ моцна адчуваліся традыцыі класіцызму, што ішлі ад Ш. Чаховіча і Ф. Смуглевіча. Пазней, пасля закрыцця Віленскай школы ў 1832 г., вядучымі напрамкамі сталі афіцыйны акадэмізм, які падтрымлівала Пецярбургская акадэмія мастацтваў, і звязаная з імёнамі У. Баравікоўскага і А. Кіпрэнскага рамантычная плынь у жывапісе.

Адным з найбольш вядомых партрэтыстаў, у творчасці якога яскрава праявіліся гэтыя дзве тэндэнцыі, быў Іосіф Іванавіч Аляшкевіч (1777—1830). Жыццё і творчасць гэтага мастака цесна звязаны з перадавымі ідэямі рускага грамадства. Беларус па паходжанню, ён большую частку свайго жыцця пражыў у Пецярбургу, куды вымушаны быў пераехаць, не атрымаўшы прызнання ў сябе на радзіме. Беларуская і польская шляхта, у руках якой знаходзіліся ўсе матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасці Беларусі, не была зацікаўлена ў развіцці нацыянальнага мастацтва. У Пецярбургу пад уплывам дэмакратычных ідэй сфарміраваўся светапогляд мастака, які прывёў яго ў далейшым да рамантызму.

Біяграфічных звестак пра Аляшкевіча захавалася вельмі мала. Вядома, што яго бацька быў бедным музыкантам, жыў у мястэчку Радашковічы Мінскага павета. Першую мастацкую адукацыю Аляшкевіч атрымаў у Вільні ў Ф. Смуглевіча. Паспяхова скончыўшы жывапісны факультэт Віленскага універсітэта, у 1803 г. пры дапамозе графа А. Хадкевіча ён быў накіраваны для ўдасканальвання ведаў у Дрэздэн, затым у Парыж. Тут ён вучыўся ў Давіда і Энгра. Гады, праведзеныя ў майстэрні Давіда, адбіліся на ўсёй творчасці Аляшкевіча. Мастак стаў палымяным прыхільнікам класіцызму.

Вярнуўшыся на радзіму, Аляшкевіч некаторы час жыў у Вільні і Віленскай губерні, у 1811 г. пераехаў у Пецярбург. Тут ён быў выбраны членам Акадэміі мастацтваў «у аддзеле гістарычнага жывапісу» за карціну «Дабрадзейнасць імператрыцы Марыі Фёдараўны» (месца знаходжання невядома). Жывучы ў Пецярбургу, Аляшкевіч падтрымліваў цесныя сувязі з радзімай, часта бываў у беларускіх губернях, дзе пакінуў шмат цікавых партрэтаў у стылі позняга класіцызму і рамантызму.

26. Я. Рустэм. Аўтапартрэт. 1-я трэць XIX ст. Вільнюс. ДММ ЛітССР

Адзін з найбольш цікавых твораў Аляшкевіча — партрэт князя Адама Чартарыйскага, напісаны ў Вільні ў 1810 г. напярэдадні пераезду ў Пецярбург (ДГМ, Масква). У гэтым парадным партрэце, выкананым у стылі класіцызму, яскрава адчуваецца ўплыў школы Давіда з яго наўмыснай парадпай урачыстасцю ў трактоўцы вобраза. Знатны чыноўнік, які шмат зрабіў для развіцця адукацыі і культуры ў Паўночна-Заходнім краі, паказаны ў рост на фоне строгага класічнага інтэр'ера, упрыгожанага пілястрамі з карынфскімі капітэлямі. Цяжкія аксамітавыя драпіроўкі спадаюць роўнымі «класічнымі» складкамі. На пярэднім плане крэсла ў стылі ампір, на якім ляжаць галаўны ўбор і шпага Чартарыйскага. Князь паказаны ў свабоднай, натуральнай позе. Крыху ганарысты, пранізлівы погляд і прыгожая «рабесп'ераўская» прычоска выдаюць у партрэтаваным асобу «вышэйшага» свету. Кантрасты цёмна-зялёнага, белага і чырвонага робяць партрэт строгім і велічным.

Зусім іншую накіраванасць набывае творчасць Аляшкевіча ў пецярбургскі перыяд жыцця (партрэты піяністкі Шыманоўскай, паручыка Рыклеўскага, Ярашэвіча, членаў сям'і генерала Альхоўскага (месца знаходжання невядома) і інш.). Акадэмічная ўмоўнасць і скаванасць пераадолены, вобразы поўныя рамантычнай усхваляванасці і цеплыні, вельмі добра перададзены псіхалагічны стан партрэтаваных.

У канцы 20-х гадоў мастак стварае серыю партрэтаў беларускіх магнатаў: Лявона Сапегі, Мікалая Радзівіла, графа Плятэра, Генрыха Ржавускага і інш.

Асабліва выразны партрэт Лявона Сапегі (1827, месца знаходжання невядома). Малады прывабны твар арыстакрата крыху сентыментальны. Уважлівы мяккі погляд карых вачэй, простая, натуральная поза. Рука маладога чалавека спакойна ляжыць на спінцы крэсла. Гладкі фон, адсутнасць штучнай урачыстай атрыбутыкі, імкненне пранікнуць ва ўнутраны свет партрэтаванага сведчаць пра вялікія змены ў светапоглядзе мастака. Пад уплывам

дэмакратычных колаў рускай інтэлігенцыі, мастакоў, якія пачалі звяртацца да рамантызму і сентыменталізму, фарміраваўся светапогляд мастака. І. Аляшкевіч бясспрэчна быў знаёмы з творчасцю У. Баравікоўскага і А. Кіпрэнскага, якія склалі цэлую эпоху ў развіцці рускага рэалістычнага мастацтва.

Да пецярбургскага перыяду належыць і партрэт А. Міцкевіча, напісаны ў строгай акадэмічнай манеры (Нацыянальны музей у Кракаве). Паэт паказаны ў момант глыбокага роздуму. Яго погляд скіраваны ўдалячынь. Тонкія нервовыя пальцы падпіраюць завостраны падбародак. Партрэтнае падабенства невялікае, схоплены агульны вобраз паэта. Манера пісьма крыху сухаватая. У сваю чаргу А. Міцкевіч, добра знаёмы з мастаком, прысвяціў яму некалькі вершаў, з якіх вырысоўваецца аблічча мастака-грамадзяніна, якога хваляваў лёс свайго народа. У вершы «Дзень перад пецярбургскім навадненнем»[29] А. Міцкевіч называе І. Аляшкевіча гусляром, г. зн. народным песняром, выразнікам думак і мар народа.

Апошнія гады жыцця І. Аляшкевіча прайшлі ў вялікай беднасці. Памёр ён у 1830 г. у Пецярбургу і пахаваны на Смаленскіх могілках.

Мастацкая спадчына І. Аляшкевіча вялікая. Яго работы знаходзяцца ў карцінных галерэях Масквы, Ленінграда, Кракава, Варшавы, Вільнюса і іншых гарадоў. Многія знаходзяцца ў прыватных асоб і пакуль што не выяўлены. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР маецца некалькі работ Аляшкевіча, якія сведчаць аб вялікім майстэрстве жывапісца. Сярод іх «Групавы партрэт» (1813) і «Партрэт дзяўчынкі» (1823).

Не менш цікавым партрэтыстам і гістарычным жывапісцам, чыя творчасць увайшла ў скарбніцу польскага выяўленчага мастацтва, але ў значнай ступені ўзбагаціла і беларускае мастацтва, з'яўляецца Юзаф П е ш к а (1767—1831). Нарадзіўся ён у Кракаве, першапачатковую адукацыю атрымаў у Дамініка Эстрэйхера. Затым вучыўся ў Варшаве ў Ф. Смуглевіча. Разам са Смуглевічам у 1797 г. пераехаў у Вільню. Тут Ю. Пешка цалкам аддаецца творчай рабоце. Піша партрэты прадстаўнікоў віленскай шляхты, духавенства. Сярод іх найбольш вядомы партрэт Станіслава Солтана, які ў час напалеонаўскага нашэсця ўзначальваў марыянетачны ўрад так званага Вялікага княства Літоўскага, і інш.

З Вільні Пешка часта на працяглыя тэрміны выязджае ў Віцебск, Мінск, Магілёў і іншыя беларускія гарады, дзе працуе ў дамах багатых магнатаў. У 1800 г. едзе ў Пецярбург для ўдзелу ў афармленні Міхайлаўскага замка. У 1807 г. Пешка пераязджае ў Маскву, дзе працуе над кампазіцыямі на гістарычныя тэмы і выконвае серыю партрэтаў.

У 1809 г. вяртаецца ў Мінск. Некаторы час жыве ў сакратара Мінскага дваранскага сходу Ю. Кабылінскага. У Смілавічах наведвае кампазітара Станіслава Манюшку. У Мінску Пешкам былі напісаны гістарычныя карціны «Пастрыжэнне Мечыслава І», «Устанаўленне пагранічных слупоў Мечыславам І» і інш., а таксама групавы партрэт сям'і Станіслава Манюшкі (месца знаходжання невядома). Затым Пешка некаторы час жыве ў Нясвіжы ў Дамініка Радзівіла. Тут ён стварае кампазіцыі «Баляслаў Крывагубы, нападаючы на паморaў», «Смерць Баляслава Крывагубага», «Арыстыд піша сам сабе загад на выгнанне» (месца знаходжання невядома), партрэт Тэафілы Радзівіл у стылі ампір[30]. Знатная да-

[29] Письма А. Мицкевича. Чикаго, 1905.

[30] Знаходзіўся ў маёнтку Савічы Слуцкага павета. Цяпер месца знаходжання невядома, захаваўся толькі чорна-белы здымак.

27. Я. Рустэм. Партрэт Г. Ванькові.ч. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей

ма намалявана на мяккай канапе ў паўляжачай позе, корміць нейкую птушку. Вольная, ураўнаважаная кампазіцыя, нядбайна кінутае адзенне. Твар партрэтаванай прывабны, крыху ідэалізаваны. Ён увасабляе заможнасць і шчасце. Гэтаму ж падпарадкаваны і іншыя дэталі партрэта: багатыя, спадаючыя ўніз драпіроўкі і старадаўняя ваза ў левым кутку, якая, відаць, пастаўлена для ўраўнаважвання кампазіцыі.

Да гэтага ж перыяду належыць таксама выкананы ў стылі ампір партрэт «Тры грацыі». Зграбныя позы партрэтаваных добра звязаны ў адзінае цэлае. Гэта дасягаецца прыгажосцю ліній і лёгкасцю драпіровак, напісаных з вялікім майстэрствам.

У мінскі перыяд Ю. Пешка напісаў партрэты Мастоўскай, князя Аляксандра Любамірскага, Казіміра Сапегі (месца знаходжання невядома) і інш. У гэты час мастак шмат капіруе Ш. Чаховіча ў мінскіх храмах, піша эцюды з натуры. Мадэлі для сваіх работ ён знаходзіць сярод мінскіх рамеснікаў і бедных гандляроў. У 1810 г. па запрашэнню кіраўніцтва Віленскага універсітэта пераязджае ў Вільню, дзе атрымлівае званне магістра прыгожых мастацтваў. У гэты ж час, выконваючы заказ магната Абуховіча, стварае карціны «Перамога Сабескага пад Венай», «Хрыстос перад Пілатам» (месца знаходжання невядома) і інш. З Вільні Пешка часта выязджае ў Дукору, у маёнтак графа Ашторпа, дзе піша партрэты гаспадароў, а таксама партрэт гетмана Касакоўскага. Акрамя таго, Пешка шмат часу ўдзяляе пейзажу: піша ваколіцы Вільні, Мінска, Дукоры, Смілавіч, робіць замалёўкі сялян і рамеснікаў з натуры, у якіх вялікую ўвагу ўдзяляе адзенню, што потым з поспехам выкарыстоўвае ў сваіх шматлікіх гістарычных кампазіцыях.

У 1812 г. Пешка зноў збіраецца паехаць у Маскву, але нашэсце Напалеона перашкодзіла здзяйсненню яго планаў. Мастак вяртаецца ў Кракаў, дзе і жыве да апошніх сваіх дзён. Некаторы час выкладае жывапіс у Ягелонскім універсітэце.

У кракаўскі перыяд ім напісаны гістарычныя кампазіцыі на тэму напалеонаўскай эпапеі — «Называнне Кракава вольным горадам», «Напалеон на кані», а таксама партрэты князёў Чартарыйскага, Патоцкага (месца знаходжання ўсіх невядома).

Гаворачы аб партрэтным жывапісе Беларусі першай чвэрці XIX ст., нельга абысці маўчаннем творчасць прыгонных мастакоў Фёдара Ту-

лава (памёр у 1852 г.) і Антонія Главацкага (каля 1750—1811), мачыіх жывапісных палотнаў захавалася вельмі мала. У сваёй творчасці гэтыя мастакі імкнуліся выкарыстаць лепшыя традыцыі беларускага народнага мастацтва.

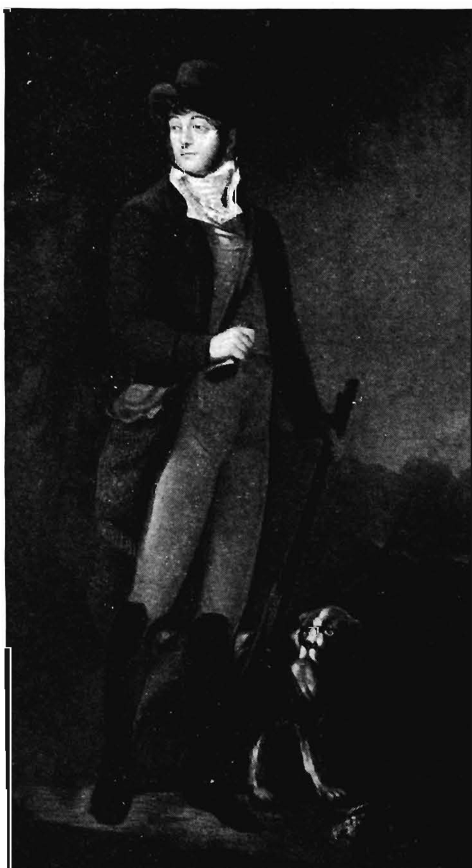
Фёдар Тулаў быў прыгонным князёў Шахоўскіх на Магілёўшчыне. На выстаўцы гістарычнага партрэта ў 1905 г. у Пецярбургу экспанаваўся яго «Сямейны партрэт князёў Шахоўскіх» (ДГМ, Масква).

Кампазіцыя і стылістычныя асаблівасці партрэта карэнным чынам адрозніваюцца ад групавых партрэтаў прадстаўнікоў Віленскай школы (Ю. Пешкі, І. Аляшкевіча і інш.). Прастата і адухоўленасць вобразаў, натуральнасць у размяшчэнні фігур, імкненне па магчымасці паказаць усё, «як у жыцці», сведчаць пра тое, што мастак зыходзіў з народнага ўяўлення аб прыгажосці і гармоніі жыцця. Таму кампазіцыя партрэта бліжэй да народнага прымітыву, чым да акадэмічнага жывапісу. Мастак не імкнуўся ліслівіць перад сваім заказчыкам. Ён паказвае старога князя слабым і хворым, а княгіню і яе дачок — напышлівымі правінцыяльнымі модніцамі. Некаторае парушэнне прапорцый і несуразмернасць фігур толькі падкрэслівае, завастрае характар персанажаў. Вялікую ўвагу мастак удзяляе вачам. Яны пасапраўднаму жывыя і выразныя. Імкненне да раскрыцця ўнутранага свету сваіх герояў, іх характараў родніць гэты партрэт з работамі вядомага рускага мастака В. А. Трапініна, якія склалі цэлую эпоху ў гісторыі рэалістычнага мастацтва.

Партрэтыст і тэатральны дэкаратар Антоні Главацкі доўгі час працаваў у маёнтку графа Зорыча ў Шклове (паблізу Магілёва). Тут ім было напісана шмат партрэтаў і дэкарацый да спектакляў прыгоннага тэатра. З 1794 да 1802 г. Главацкі быў жывапісцам у магілёўскага архіепіскапа Станіслава Богуша-Сестранцэвіча. Да гэтага перыяду творчасці мастака належаць шматлікія роспісы, выкананыя ім у цэрквах і касцёлах Магілёва.

Развіццё беларускага партрэта ў сярэдзіне 30-х гадоў звязана з імёнамі мастакоў, большасць з якіх першапачатковую мастацкую адукацыю атрымалі ў Віленскай мастацкай школе. Да іх належаць В. Ваньковіч (1799—1842), А. Рыпінскі (1808—1892), К. Карсалін (1809—1871), А. Шэмеш (1808—1864), П. Ютэйка (нарадзіўся ў 1803 г.), І. Хруцкі

28. Я. Рустэм. Партрэт А. Ваньковіча. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей



29. І. Аляшкевіч. Групавы партрэт. 1813. Мінск. ДММ БССР

(1810—1885) і інш. Творы гэтых мастакоў аб'ядноўвае адна агульная рыса, характэрная для Віленскай школы таго часу,— адыход ад канонаў акадэмічнага класіцызму, уважлівае вывучэнне натуры і асноў рэалістычнага мастацтва, імкненне перадаць у партрэце псіхалагічны стан партрэтаваных, аб'ектыўнае адлюстраванне рэчаіснасці.

Адзін з найбольш славутых прадстаўнікоў гэтай плеяды Валенцій Мельхіёравіч Ванькові́ч — мастак, які ўпісаў яркую старонку ў гісторыю беларускага жывапісу першай паловы XIX ст. Ён успрыняў усе лепшыя дасягненні сучасных яму партрэтыстаў-рамантыкаў і развіў іх на больш высокім узроўні.

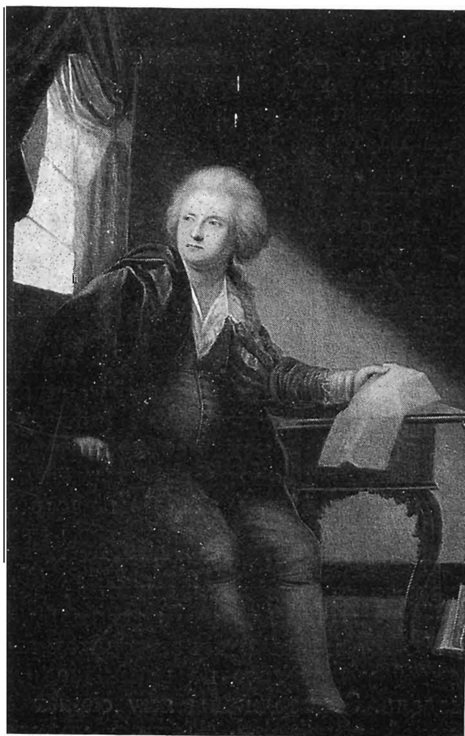
Нарадзіўся Валенцій Ванькові́ч у маёнтку Калюжыца Ігуменскага павета Мінскай губерні (цяпер Бярэзінскі р-н). Схільнасць да малявання праявілася ў яго з дзяцінства. Пасля падрыхтоўкі ў хатніх настаўнікаў юнак вучыўся ў гімназіі пры Полацкім езуіцкім калегіуме. Тут яшчэ былі моцнымі традыцыі, закладзеныя Габрыэлем Груберам у канцы XVIII ст. Вялікае ўражанне на маладога Ванькові́ча зрабілі работы Шымана Чаховіча і Юзафа Пешкі, якіх было досыць многа ў рысавальных класах.

Пасля заканчэння гімназіі Ванькові́ч паступае ў Віленскі універсітэт на кафедру рысунка і жывапісу. Тут ён штудзіруе натуру, яго малюнкі вызначаюцца здзіўляючым падабенствам і дакладнасцю прапорцый. Акрамя заняткаў жывапісам, мастак вывучае філалогію, антычную гісторыю, мовы.

У 1824 г. рашэннем вучонага савета універсітэта В. Ванькові́ч быў накіраваны для ўдасканалення ведаў у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, дзе ў той час выкладалі такія выдатныя прадстаўнікі рускага класіцызму, як А. Ягораў і В. Шабуеў. У час вучобы ў акадэміі Ванькові́ч выявіў выключныя здольнасці ў рысаванні і жывапісе. Яго лічылі лепшым рысавальшчыкам, майстрам партрэта. У той жа час ён трывала ўваходзіць у колы перадавой дэмакратычнай інтэлігенцыі, знаёміцца з А. Пушкіным, з мастаком А. Арлоўскім і інш. Яму, несумненна, былі знаёмы работы А. Кіпрэнскага, поўныя ўзвышаных імкненняў і рамантычнага пафасу. Творчасць Кіпрэнскага аказала значны ўплыў на маладога мастака. У партрэтах Ванькові́ча гэтага перыяду можна адзначыць рысы, уласцівыя манеры вялікага рускага жывапісца-рамантыка.

У 1828 г. Ванькові́ч напісаў адно з самых значных сваіх палотнаў — кампазіцыйны партрэт «А. Міцкевіч на скале Аюдаг» (Нацыянальны музей у Варшаве). Вялікі польскі паэт

30. Ю. Пешка. Партрэт Ф. Смуглевіча. 1890-я гг. Познань. Нацыянальны музей



31. В. Ваньковіч. А. Міцкевіч на скале Аюдаг. 1828. Варшава. Нацыянальны музей

адлюстраваны ў момант творчага натхнення на фоне горнага пейзажу. Захавалася некалькі эскізаў да гэтага партрэта, на якіх добра відаць пошукі кампазіцыйнага рашэння. У першых варыянтах Ваньковіч хацеў паказаць паэта ў рымскай туніцы з узнятай да воблакаў рукой, але ў далейшым адмовіўся ад гэтага рашэння. У канчатковым варыянце паэт намаляваны ў сціплым сурдуце і ў накінутай на плечы каўказскай бурцы. Рамантычны парыў адчуваецца і ў мэтанакіраваным поглядзе, і ў руцэ, што падпірае падбародак, і ў навіслых сівых воблаках, якія надаюць пейзажу асаблівы настрой. Па жывапісных якасцях гэты партрэт карэнным чынам адрозніваецца ад акадэмічных палотнаў з іх застыласцю і ўмоўным каларытам.

У 1827 г. Ваньковіч з поспехам выступіў у конкурсе на вялікі залаты медаль. Зацверджаны яму сюжэт з рускай гісторыі — «Подзвіг маладога кіяўляніна пры аблозе Кіева печанегамі ў 968 годзе» — быў бліжэй і больш зразумелы для Ваньковіча, чым сюжэты з Бібліі ці Свяшчэннага пісання, якія звычайна прапаноўваліся акадэмістам для конкурсных работ. Па выніках конкурсу яму аднагалосна была прысуджана вышэйшая акадэмічная ўзнагарода, што давала права на замежную камандзіроўку. Але скарыстаць яе Ваньковіч так і не змог.

Пасля заканчэння акадэміі Ваньковіч яшчэ некаторы час заставаўся ў Пецярбургу і наведваў акадэмію як вольны слухач. У гэты час ён пачынае пісаць партрэт А. С. Пушкіна, але неўзабаве пакідае гэту работу. На канец 30-х гадоў ён зноў меў намер прыступіць да партрэта, але раптоўная смерць паэта перашкодзіла здзейсніць гэту мару. Партрэт так і застаўся ў падмалёўку.

У 1828 г. Ваньковіч вяртаецца ў Мінск. Жыве ў сваім радавым маёнтку Сляпянка, дзе цалкам аддаецца творчасці. Піша шматлікія партрэты родных, сяброў, суседзяў. Майстэрня Ваньковіча ў гэтыя гады, па сутнасці, з'яўляецца цэнтрам, вакол якога групуюцца лепшыя мастацкія сілы Мінска. Яе часта наведвалі Я. Дамель, М. Кулеша і іншыя жывапісцы. Сябры абмяркоўвалі праблемы мастацкай творчасці. У сваю чаргу Ваньковіч часта наведваў Дамеля ў яго мінскай майстэрні. Вынікам гэтай дружбы, відаць, была агульнасць у поглядах, у схільнасці да гістарычнага жанру.

У Сляпянцы мастак пачынае работу над вялікім гістарычным палатном «Напалеон каля вогнішча» (Нацыянальны музей у Варшаве), у якім імкнецца паказаць падзеі 1812 г. у плане жанравай кампазіцыі. Аднак гэта задума не была даведзена да канца. Невядома, што з'явілася прычынай ахаладжэння мастака да сваёй працы. Магчыма, новае захапленне — сюжэт на рэлігійную тэму, якая ўсё больш пачы-

нае прыцягваць мастака. Ваньковіч блізка сыходзіцца з Андрэем Тавянскім, пранікаецца яго ідэямі ўдасканалення грамадства шляхам рэлігіі. Піша па яго парадзе карціну «Мадонна з дзіцем». Па сведчанню сучаснікаў, гэта быў адзін з выдатнейшых твораў жывапісца.

Найбольш дасканалымі творамі Ваньковіча гэтага перыяду трэба лічыць партрэты Андрэя Тавянскага і яго жонкі (1837, абодва ў Нацыянальным музеі ў Варшаве). Асабліва выразны партрэт Караліны Тавянскай. Маладая знатная дама ў яркажоўтай шаўковай сукенцы сядзіць за клавесінам. З левага пляча звісае край расшытай золатам хусткі. Сукенка ля шыі аздоблена лёгкімі карункамі. Галава жанчыны павернута да гледача. Уважліва глядзяць празрыстыя цёмна-блакітныя вочы. Цёмна-каштанавыя валасы ярка вылучаюцца на фоне цяжкай чырвонай драпіроўкі.

32. В. Ваньковіч. Партрэт К. Тавянскай. 1837. Варшава. Нацыянальны музей

Тонкія рысы твару, прыгожы малюнак вуснаў, праніклівы разумны погляд выдаюць высокі інтэлект партрэтаванай. Кампазіцыя партрэта не вызначаецца арыгінальнасцю. Гэта тыповая для класіцызму схема. Аднак удала знойдзеныя рух фігуры, паварот галавы, прыгожы сілуэт, плаўныя лініі пляча і рук надаюць партрэту непаўторную чароўнасць, сведчаць пра высокі мастацкі густ жывапісца.

Не менш цікавы і партрэт Андрэя Тавянскага, дзе мастаку ўдалося стварыць вобраз чалавека незвычайных здольнасцей — разумнага, валявога, гатовага на рашучыя дзеянні ў імя дасягнення сваёй мэты.

Апошнія гады жыцця Ваньковіча скла́ліся даволі драматычна. Ведаючы схільнасць мастака да рэлігійнасці, царкоўнікі завалілі яго заказамі, на выкананне якіх мастак траціў шмат часу. Імкнучыся пазбавіцца ад гэтага, В. Ваньковіч у 1839 г. едзе за мяжу. Наведвае Мюнхен, Дрэздэн, дзе капіруе творы мастакоў Адраджэння. У 1841 г. з мэтай азнаямлення з мастацкімі скарбамі Луўра едзе ў Парыж. Але раптоўная смерць парушыла ўсе планы мастака.

Сярод вялікай і разнастайнай творчай спадчыны В. Ваньковіча нямала цікавых партрэтаў дзеячаў літаратуры і мастацтва, грамадскіх дзеячаў, вучоных. Апрача шматлікіх партрэтаў А. Міцкевіча, напісаных у розныя перыяды жыцця, яму належаць партрэты А. Гарэцкага (створаны ў час знаходжання мастака ў Гродна), піяністкі Марыі Шыманоўскай (напісаны ў Пецярбургу, месца знаходжання невядома), сяброў В. Ваньковіча па Віленскаму універсітэту Эміліі і Станіслава Хамінскіх (створаны ў Ашмянах), Гілярыя Граноўскага (напісаны ў Смілавічах). Нейкі час Ваньковіч быў у сяброўстве са слонімскім старастам В. Пуслоўскім, жыў у яго і стварыў партрэты яго і жонкі. Партрэты Войцеха Пуслоўскага, а так-

33. І. Хруцкі. Бітая дзіч, гародніна, грыбы. 1854. Мінск. ДММ БССР

сама Расалоўскага, Пясецкага — удзельніка тайнага таварыства філаматаў, сябра Ваньковіча па Віленскаму універсітэту, жонкі Пясецкага з дзецьмі зараз знаходзяцца ў Дзяржаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР. У Варшаве захоўваюцца партрэты музыканта Карла Ліпінскага (1827) і іншых сяброў мастака, напісаныя ў гэты перыяд.

Мастак не толькі маляваў прадстаўнікоў пануючых класаў, ён часта звяртаўся да паказу людзей з народа. Адным са сваіх лепшых твораў В. Ваньковіч лічыў партрэт старога Сапліцы, напісаны ім у Смілавічах (гравюра з гэтага партрэта знаходзіцца ў ДММ ЛітССР). Збяднелы шляхціц намаляваны за сталом са скрыжаванымі рукамі, у простым халаце. Уважліва глядзяць добрыя вочы ўбеленага сівізной старога. Ва ўсім яго аблічы пячатка замілавання і прастаты.

Валенцій Ваньковіч вядомы і як аўтар шматлікіх партрэтаў-мініяцюр, якія ў той час былі асабліва шырока распаўсюджаны. Вядомы, напрыклад, цудоўна выкананы на вечку табакеркі аўтапартрэт мастака, які па сваіх стылістычных даных нагадвае работы вядомага рускага мастака В. А. Трапініна з іх сакавітым каларытам, упэўненым малюнкам і выразнай псіхалагічнай характарыстыкай.

У сваю бытнасць у Мінску Ваньковіч напісаў мініяцюрны партрэт графа С. Строганава (1831), які, па вызначэнню гісторыка Э. Раставецкага, адзначаны рысамі жывапісу Рафаэля. Цяжка меркаваць пра дакладнасць гэтага сцвярджэння, бо партрэт не захаваўся. Адно несум-

34. І. Хруцкі. У пакоях сядзібы мастака. 1855. Мінск. ДММ БССР

35. І. Хруцкі. Старая за работай. 1840-я гг. Мінск. ДММ БССР

ненна, што Ваньковіч творча ўспрымаў спадчыну вялікіх майстроў італьянскага Адраджэння, вучыўся ў іх мудрасці спасціжэння прыгожага. Рысы класіцызму і рамантызму, якімі была пазначана творчасць В. Ваньковіча, не засланяюць, аднак, яго адносін да рэалістычнага адлюстравання жыцця.

Выдатным прадстаўніком беларускага партрэтнага жывапісу першай паловы XIX ст., чыё імя цесна звязана з рускай мастацкай культурай, быў Іван Фаміч Хруцкі (1810—1885). Гэты мастак увайшоў у гісторыю рускага і сусветнага жывапісу як заснавальнік класічнага нацюрморта. Але аб Хруцкім як беларускім партрэтысце пакуль што амаль нічога не сказана. А між тым вывучэнне матэрыялаў і твораў мастака, якія захаваліся, даюць магчымасць гаварыць аб Хруцкім як славутым партрэтысце, які на беларускай глебе развіў лепшыя дэмакратычныя традыцыі рускага партрэтнага жывапісу. Па стылістыцы партрэты Хруцкага бліжэй за ўсё да творчасці А. Г. Венецыянава. Гэта падабенства дазваляе сцвярджаць, што Хруцкі быў паслядоўнікам яго школы.

І. Хруцкі нарадзіўся ў сям'і уніяцкага свяшчэнніка ў мястэчку Ула Лепельскага павета Віцебскай губерні. Пазней сям'я была вымушана пераехаць у вёску Захарнічы паблізу Полацка. Першапачатковую мастацкую адукацыю ён атрымаў у Полацкім ліцэі. У Пецярбургскую акадэмію мастацтваў Хруцкі прыйшоў ужо дастаткова падрыхтаваным жывапісцам. Пра гэта сведчыць выкананы ім у 1835 г. партрэт жонкі (ДММ БССР)[31]. У 1836 г. Хруцкаму за прадстаўленыя ў савет акадэміі работы (партрэты, ландшафты і нацюрморты) было прысвоена званне «пякласнага» (вольнага) мастака. У 1839 г. за нацюрморт «Кветкі і садавіна» ён атрымаў званне акадэміка.

У 1838 г. на штогадняй акадэмічнай выстаўцы з'явілася новая работа І. Хруцкага «Старая за работай». За гэту карціну І. Хруцкаму быў прысуджаны вялікі залаты медаль. Гэты і папярэднія партрэты былі, відаць, створаны мастаком у вёсцы Захарнічы, бо пейзаж, адлюстраваны ў іх, нагадвае полацкія ваколіцы. Не менш цікавы ўжо прыгаданы «Партрэт жонкі». Тут Хруцкі паказаў сябе ўмелым каларыстам, майстрам жывапіснага партрэта на пленэры. Ён у значнай ступені адышоў ад тых акадэмічных умоўнасцей, згодна з якімі твары, намаляваныя ў памяшканні, мала чым адрозніваліся ад напісаных на паветры. Паспяхова выкарыстаўшы рэфлексы сонечнага асвятлення, ён стварыў

---

[31] Верагоднасць такога сцверджання ў апошнія гады супрацоўнікамі ДММ БССР пастаўлена пад сумненне. Бо стала вядома, што мастак ажаніўся ў 1845 г. Магчыма, ён быў жанаты двойчы.

36. І. Хруцкі. Партрэт жонкі. Да 1836 г. Мінск. ДММ БССР

жыццярадасную, светлую гаму, якая надае партрэту аптымістычнае гучанне. Мастак умела перадаў і этнаграфічную характарыстыку вобраза. Хударлявы просты твар, трошкі завостраны нос, вялікія блакітныя вочы, уважлівы погляд, гладка прычасаныя на прабор валасы выдаюць у партрэтаванай простую жанчыну-беларуску.

У пачатку 40-х гадоў Хруцкі жыве на радзіме, у Беларусі. Матэрыяльнае становішча яго ў той час было, відаць, вельмі цяжкім. Маёнтак

37. І. Хруцкі. Сямейны партрэт. 1854.
Ленінград. Рускі музей

даваў мала прыбытку [32]. Гэта вымусіла пісаць заказныя партрэты. Хруцкі становіцца модным жывапісцам, яго запрашаюць да сябе мінскі епіскап Антоній і аршанскі Васілій. Але заказныя партрэты не

38. І. Хруцкі. Партрэт невядомага. 1851. Рыга. Прыватны збор

ўяўляюць каштоўнасці ў творчай спадчыне мастака.

Зусім іншы мастак у сваіх «сямейных партрэтах». (У адной са справаздач Акадэміі мастацтваў 40-х гадоў паведамлялася, што «Хруцкі напісаў тры «сямейныя партрэты» і некалькі партрэтаў іншых асоб».) Да сярэдзіны 40-х гадоў адносіцца сямейны партрэт з жонкай і дзецьмі (Рускі музей, Ленінград). Па мастацкіх асаблівасцях гэта работа ў многім нагадвае сямейныя партрэты

прыгоннага мастака Ф. Тулава. Тая ж натуральнасць і прастата кампазіцыі, адухоўленасць вобразаў. Аднак у параўнанні з Тулавым мастак імкнецца ўнесці ў кампазіцыю элемент жанравасці, надаць кожнаму

39. І. Хруцкі. Партрэт П. Рубцова. 1841. Мінск. ДММ БССР

персанажу пэўны сэнс. Хлопчыка ён паказвае з раскрытай кнігай на каленях: ён толькі пакінуў чытаць, адарваўся на хвіліну ад тэксту, задумаўся. Дзяўчынка, маладзейшая за яго, глядзіць наіўнымі дзіцячымі вачамі прама на гледача. Другая, больш дарослая, паглыбілася ў чытанне. У яе на галаве чапец — дэталь, характэрная для гардэроба правінцыяльных паненак. Жонка на партрэце паказана ў рост. У яе тая ж прычоска, што і на партрэце 1835 г., аднак выраз твару больш сур'ёзны, погляд мэтанакіраваны і засяроджаны.

Каларыт карціны ў адрозненне ад ранніх работ Хруцкага больш

[32] У даведніку «Вся Россия» (Киев, 1913. Т. 3) маёнтак Захарнічы аднесены да самай апошняй катэгорыі.

40. І. Хруцкі. Партрэт С. Ромера. 1850-я гг. Вільнюс. Дзяржаўны гісторыка-этнаграфічны музей ЛітССР

тымі ж якасцямі вызначаюцца партрэты старшыні Віцебскай казённай палаты П. Я. Рубцова (1841) і яго жонкі Г. М. Рубцовай (ДММ БССР).

У 30—40-я гады быў створаны і «Партрэт хлопчыка ў саламяным капелюшы» (ДММ БССР), які пераканаўча сведчыць аб сімпатыях мастака да народа. Хлопчык апрануты ў простае сялянскае адзенне, у руках кошык, з якога звісаюць гронкі вінаграду. Не па-дзіцячаму сур'ёзны твар хлопчыка, крыху журботны, але ў той жа час сканцэнтраваны, уважлівы погляд — усё гэта сведчыць не столькі аб характары партрэтаванага, колькі аб настроях і сімпатыях самога мастака.

У сярэдзіне 50-х гадоў Хруцкі часта выязджаў у Вільню да сям'і вядомых культурных дзеячаў Ромераў, дзе напісаў вельмі цікавы партрэт фундатара «Віленскага альбома» Севярына Ромера. Партрэт гэты адметны высокімі жывапіснымі

41. І. Хруцкі. Партрэт мітрапаліта Іасафата Булгака. 1838. Мінск. ДММ БССР

жыццярадасны і аптымістычны. Гэтаму ў многім дапамагае тая акалічнасць, што група паказана на фоне сельскага пейзажу, у якім няцяжка пазнаць месцы паблізу вёскі Захарнічы.

У канцы 40-х гадоў тут жа, у маёнтку, Хруцкі напісаў партрэты жонкі лепельскага прадвадзіцеля дваранства Грабніцкага, старасты Неміровіча, П. Янкоўскага (месца знаходжання невядома) і інш. У гэтых работах прыкметны далейшы рост Хруцкага-партрэтыста. Мастак не ідэалізуе сваю мадэль, паказвае ўсё проста, «як у жыцці», асабліва падкрэсліваючы этнаграфічныя дэталі. Ён умела перадае матэрыяльнасць драпіроўкі, характар і партрэтнае падабенства. Кампазіцыя гэтых работ простая. Партрэты ў асноўным паясныя. Каб надаць творам большую рэльефнасць, мастак святлом падкрэслівае найбольш істотнае. Гэ-

42. І. Хруцкі. Партрэт хлопчыка ў саламяным капелюшы. Канец 1830-х гг. Мінск. ДММ БССР

43. І. Хруцкі. Гароднiна, грыбы i рыба. 1839. Мінск. ДММ БССР

якасцямі. С. Ромер паказаны на чыста белым фоне ў тры чвэрці. Гэты прыём сведчыць пра адыход Хруцкага ад канонаў, якія ўсталяваліся тады ў партрэтным жывапісе. Добра вытрыманы танальныя суадносіны. Псіхалагічная характарыстыка надзвычай выразная. Мы бачым чалавека высокага інтэлекту.

Цяжка прааналізаваць дэталёва ўсю творчасць Хруцкага, бо вельмі мала захавалася яго работ. Яны разышліся па многіх гарадах нашай краіны. Вядома, напрыклад, што ў 40-я гады мастак напісаў партрэты полацкага прадвадзіцеля дваранства Белікава, купца С. Куўшыннікава, яго жонкі, ротмістра Стругоўшчыкава, палкоўніка Карпава, жонкі віцебскага грамадзянскага губернатара Кляменцьева (месца знаходжання невядома) і інш.

Акрамя нацюрмортаў, інтэр'ераў і партрэтаў І. Ф. Хруцкі пісаў шмат пейзажаў, аднак аўтарства некаторых з іх устанавіць цяжка, бо пейзажам займаліся і яго браты Андрэй Хруцкі (1829—1919) і Яўстафій Хруцкі (нар. 1820), якія таксама скончылі Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

Імёны Сяргея Канстанцінавіча З а р а н к і (1818—1871) [33] і Кандрата Ільіча К а р с а л і н а (1809—1871), выхадцаў з Беларусі, трывала ўвайшлі ў гісторыю рускага рэалістычнага партрэтнага жывапісу. Гэтыя мастакі амаль усё сваё свядомае жыццё правялі за межамі Беларусі, але ніколі не гублялі сувязей

[33] С. К. Заранка нарадзіўся ў мястэчку Ляды па Магілёўшчыне ў сям'і прыгоннага селяніна князёў Любамірскіх.

з радзімай і ў меру сіл і магчымасцей садзейнічалі развіццю беларускага выяўленчага мастацтва. Так, С. К. Заранка, будучы інспектарам і выкладчыкам Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, аказваў вялікую дапамогу і падтрымку вучням з Беларусі братам П. І. і Ф. І. Хадаровічам, В. Сляндзінскаму і інш.

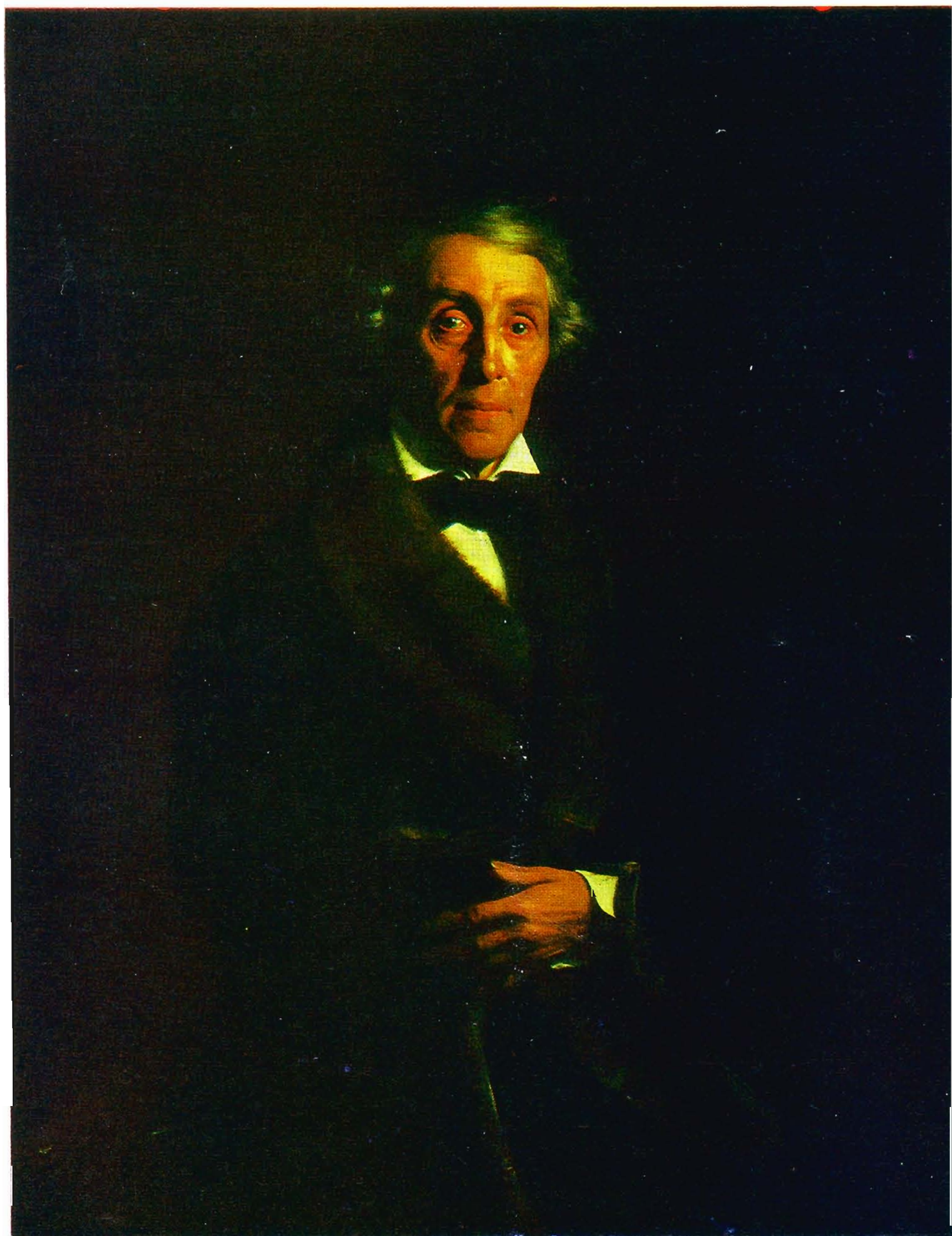
Менш вядомы жывапісец, майстар інтымнага партрэта К. І. Карсалін нарадзіўся ў Слуцку. Свае першыя мастацкія вопыты ён зрабіў пад кіраўніцтвам вучня Я. Рустэма Тамаша Гесэ. У гэтым сэнсе Карсалін з'яўляецца пераемнікам традыцый Віленскай мастацкай школы. У далейшым Карсалін атрымаў грунтоўную падрыхтоўку ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, стаўшы пазней, у 1857 г., акадэмікам партрэтнага жывапісу. Доўгі час (да 1846 г.) ён пражыў за мяжой, быў жывапісцам пры рускай місіі ў Кітаі. Апрача шматлікіх партрэтаў, напісаных у гэты час, мастак стварыў шмат пейзажаў.

Асобнае месца ў гісторыі развіцця беларускага партрэтнага жывапісу належыць тым мастакам, якія па тых ці іншых акалічнасцях не змаглі вучыцца ў Акадэміі мастацтваў, але тым не менш пакінулі прыкметны след у гісторыі мастацтва. Да іх належаць Палікарп Ютэйка, Карл Рыпінскі і Адам Шэмеш.

Браты Палікарп і Іван Ютэйкі паходзілі з Мінскай губерні. Палікарп нарадзіўся ў 1803 г. Біяграфічных звестак пра яго захавалася вельмі мала. Вядома, што ён вучыўся ў Я. Рустэма. На выстаўцы ў Віленскім універсітэце 1820 г. былі прадстаўлены яго копія «Святога сямейства» Рафаэля і некалькі ма-

44. І. Хруцкі. Від на Елагіным востраве ў Пецярбургу. 1839. Ленінград. Рускі музей

45. С. Заранка. Партрэт Ф. Талстога. 1850-я гг. Мінск. ДММ БССР



люнкаў. Пазней П. Ютэйка працаваў настаўнікам малявання ў Нясвіжы. З яго работ вядомы партрэты прафесараў Віленскага універсітэта Юрэвіча і Гетцольда (ДММ ЛітССР). Яны вызначаюцца добрым партрэтскага ўяўляюць пэўную каштоўнасць для гісторыі як іконаграфічны матэрыял.

З мэтай заробку К. Рыпінскі выконваў шматлікія копіі абразоў для цэркваў і касцёлаў Беларусі. Яго

46. Шэмеш. Партрэт І. Янушкевіча. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей

47. А. Шэмеш. Партрэт Т. Янушкевіч. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей

ным падабенствам, сціпласцю каларыту і кампазіцыйнага вырашэння.

Карл Рыпінскі (1808—1892) вядомы як аўтар шматлікіх партрэтаў-мініяцюр і акварэлей. Яго пэндзлю належаць партрэты многіх выдатных палітычных і культурных дзеячаў Паўночна-Заходняга краю. Найбольш вядомы партрэты прафесара батанікі Віленскага універсітэта Станіслава Юндзіла, Станіслава Хамінскага, яго жонкі, Станіслава Маскаленкі і інш. Характэрная рыса ўсіх гэтых работ — прастата кампазіцыі, сціплы каларыт, крыху натуралістычны малюнак. Рыпінскі не ідэалізаваў асоб, якіх маляваў. У гэтых адносінах партрэты Рыпінработы знаходзіліся ў Цытвянах і Вільні. Для «Віленскага альбома» Ю. Вільчынскага Рыпінскі скапіраваў фрэскі Данкерса з Віленскага кафедральнага сабора («Суправаджэнне праху св. Казіміра», «Цуд св. Казіміра» і інш.), якія па мастацкіх якасцях мала чым адрозніваюцца ад арыгіналаў. Апошнія гады жыцця Рыпінскі правёў у Вільні, дзе працаваў настаўнікам малявання ў адной з гімназій.

Адам Шэмеш увайшоў у гісторыю мастацтва як жывапісец-партрэтыст і мастацтвазнаўца, аўтар шэрагу артыкулаў па выяўленчаму мастацтву Беларусі таго часу. Яго пяру належыць досыць падрабязны

нарыс пра Віленскую мастацкую школу [34], ён з'яўляецца аўтарам «Успамінаў пра Дамеля». З ім у свой час кансультаваўся Уладзіслаў Сыракомля, складаючы вопіс помнікаў выяўленчага мастацтва Мінска.

А. Шэмеш (1808—1864) нарадзіўся ў Слуцкім павеце Мінскай губерні ў сям'і старасты. Мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай мастацкай школе ў Я. Рустэма. Пасля заканчэння ў 1831 г. універсітэта вярнуўся ў Мінск. Тут актыўна займаўся творчай і грамадскай дзейнасцю. У гэтыя гады ім напісаны партрэты Уладзіслава Сыракомлі і Станіслава Манюшкі (месца знаходжання невядома). Па мастацкіх якасцях яны мала чым адрозніваліся ад партрэтаў К. Рыпінскага і П. Ютэйкі. У гэты ж час, як сцвярджае гісторык М. Балінскі, Шэмеш піша гістарычныя і бытавыя кампазіцыі, у якіх вобразы дробнай шляхты і простага народа былі «паказаны вельмі праўдзіва». Цяжка меркаваць пра дакладнасць гэтых даных, бо ніякіх гістарычных і бытавых кампазіцый гэтага аўтара выявіць пакуль што не ўдалося (за выключэннем кампазіцыі на рэлігійную тэму «Святы Казімір», якая не мае значнай мастацкай каштоўнасці).

А. Шэмеш быў вялікім паклоннікам паэзіі А. Міцкевіча. На мясцовым матэрыяле ён рабіў ілюстрацыі да паэмы «Конрад Валенрод» і іншых твораў вялікага польскага паэта. Як чалавек высокаадукаваны, добры знаўца гісторыі мастацтваў і ўсеагульнай гісторыі, Шэмеш карыстаўся аўтарытэтам у асяроддзі мастацкай моладзі Мінска і іншых беларускіх гарадоў. Да яго за парадамі звярталіся вядомыя жывапісцы Я. Дамель, В. Ванькові́ч, М. Кулеша і інш. За свае прагрэсіўныя думкі і выказванні А. Шэмеш падвяргаўся ганенням з боку царскага ўрада. У 1842 г. ён быў высланы ў цэнтральныя губерні Расіі, але і там не спыніў сваёй публіцыстычнай і мастацкай дзейнасці. Вярнуўшыся ў 1846 г. у Мінск, Шэмеш стварыў некалькі партрэтаў дзеячаў культуры. Сярод іх партрэт артысткі Евы Фялінскай — адна з лепшых яго работ. Для гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі творчая спадчына А. Шэмеша асабліва каштоўная тым, што ён пакінуў для патомкаў праўдзівае, гістарычна дакладнае апісанне мастацкага жыцця Беларусі першай паловы XIX ст.

Асаблівасці развіцця гістарычнага жанру ў канцы XVII — першай палове XIX ст. былі вызначаны шэрагам фактараў. Пасля далучэння да Расіі ў Беларусі яшчэ захоўваліся тыя ідэалагічныя настроі, што культываваліся польскімі панамі на працягу стагоддзяў. Польшча імкнулася ўмацаваць сваё панаванне, прапагандавала польскую гісторыю, дзе Беларусі адводзілася роля «ўсходняй ускраіны» Рэчы Паспалітай. Таму не выпадкова тэмы для гістарычных кампазіцый многія беларускія жывапісцы чэрпалі з польскай гісторыі. Аднак трэба адзначыць, што іх работы, хаця і лічыліся афіцыйна ілюстрацыяй польскай гісторыі, на самай справе адлюстроўвалі тыя падзеі, якія былі непасрэдна звязаны з родным краем.

Трымаючыся прынцыпаў класіцызму, некаторыя жывапісцы звярталіся да сюжэтаў з антычнай гісторыі. Аднак і ў гэтых сюжэтах яны імкнуліся ўвасобіць ідэі патрыятызму і грамадзянскасці. Многія гістарычныя сюжэты з польскай гісторыі трактаваліся на манер антычных.

Барацьба за скасаванне уніі, распаўсюджанне ідэй агульнаславянскага яднання і братэрства пасля далучэння Беларусі да Расіі адкрылі шырокую дарогу для распаўсюджвання праваслаўя, выклікалі да жыцця сюжэты са старажытнарус-

[34] Athenaeum. 1844. Т. 4—6.

кай гісторыі, што з'явілася свайго роду пераходным момантам да адлюстравання сваёй беларускай гісторыі.

48. Я. Дамель. Аўтапартрэт. 1828. Варшава. Нацыянальны музей. Фрагмент

Айчынная вайна 1812 г. і надыйшоўшы за ёй рух дзекабрыстаў наклалі глыбокі адбітак на развіццё гістарычнага жанру. У гістарычны жывапіс пачынаюць пранікаць ідэалы грамадзянскасці, патрыятызму і сацыяльнага вызвалення.

Буйнейшым жывапісцам-гісторыкам Беларусі першай паловы XIX ст., у творчасці якога адлюстраваліся гэтыя тэндэнцыі, быў Ян Дамель (1780—1840).

Імя гэтага мастака было добра вядома ў Беларусі на пачатку мінулага стагоддзя. Прайшлі гады. У выніку войнаў загінула значная частка творчай спадчыны жывапісца, і пра яго паступова забыліся. Аднак у некаторых музеях і прыватных зборах Літвы і Польшчы захавалася частка твораў Дамеля. Гэтыя творы і архіўныя матэрыялы даюць магчымасць аднавіць творчае аблічча выдатнага дзеяча беларускай культуры.

Ян Дамель пакінуў значны след амаль ва ўсіх жанрах выяўленчага мастацтва. Яго карціны былі добра вядомы нават у самых аддаленых кутках нашай Радзімы. Іх яшчэ і цяпер можна сустрэць самым нечаканым чынам у Беларусі, Літве, Польшчы і Сібіры. Гэта тлумачыцца тым, што мастак доўга жыў і працаваў у гэтых месцах, свае творы прадаваў за невялікую плату (а часам проста дарыў), таму іх маглі набыць людзі самых розных саслоўяў і стану.

Ян Дамель нарадзіўся ў Мітаве (цяпер г. Елгава ЛатвССР) у сям'і ваеннага. Тут атрымаў і першапачатковую адукацыю. Затым вучыўся ў Віленскім універсітэце на кафедры жывапісу ў вядомых жывапісцаў Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма. Атрымаўшы ступень магістра прыгожых мастацтваў, некаторы час быў ад'юнктам на кафедры жывапісу, але ў 1820 г. па ілжываму абвінавачанню яго саслалі ў Сібір на два гады.

Па дарозе да месца ссылкі ў горад Табольск Дамель рабіў замалёўкі і кароткія запісы. Гэты своеасаблівы «Дзённік з падарожжа ў Сібір» захаваўся да нашых дзён (частка яго знаходзіцца ў Дзяржаўным музеі г. Каўнаса ЛітССР). Ён мае значную цікавасць, бо з'яўляецца сапраўдным дакументам эпохі.

У ссылцы мастак шмат працаваў. Рабіў роспісы евангелісцкага касцёла ў Табольску, упрыгожваў фрэскамі касцёл бернардзінцаў у Томску, пісаў партрэты мясцовых чыноўнікаў і іншых асоб. Шмат увагі ўдзяляў пейзажу. З Табольска Дамель выязджаў у Іркуцк, Енісейск.

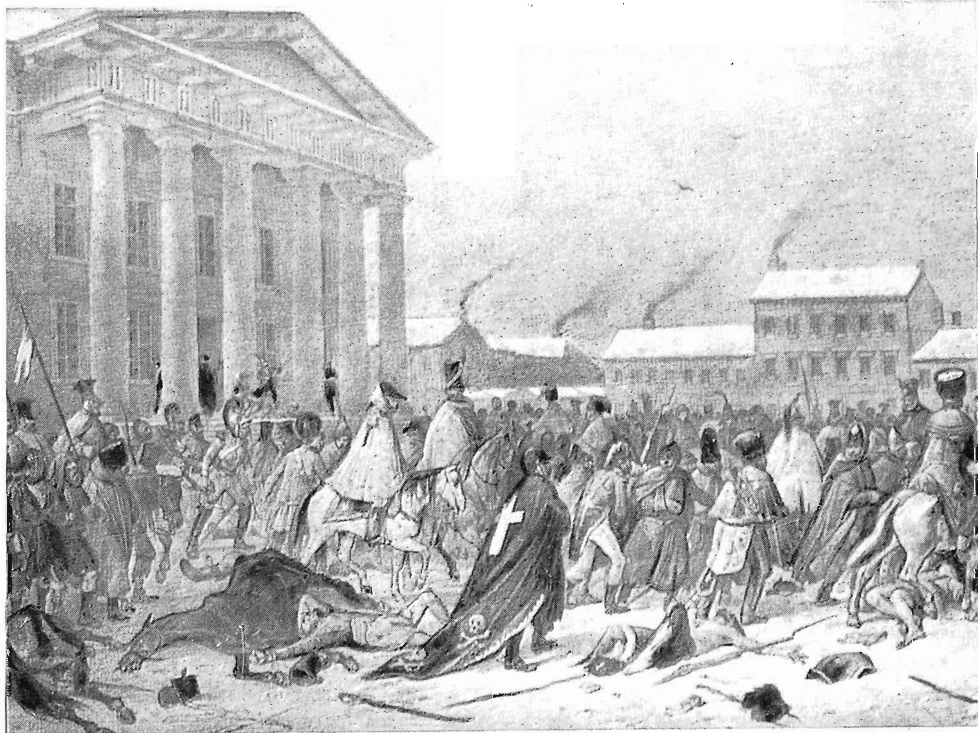
Пасля адбыцця пакарання ў 1822 г. Я. Дамель вяртаецца ў Мінск, жыве і працуе тут да канца сваіх дзён. Яму так і не ўдалося ажыццявіць сваю задуму, якая, па яго словах, «поўнасцю ўжо выспела ў галаве»,— напісаць вялікае манументальнае палатно аб адступленні французаў праз Бярэзіну ў 1812 г. Эскіз і эцюдны матэрыял для гэтай карціны ў яго ўжо былі падрыхтаваны.

Жывучы ў Мінску, мастак фактычна быў адарваны ад культурнага жыцця краіны, бо Мінск у гэты перыяд уяўляў сабой глухую правінцыю. Ён не мог бачыць лепшых узораў жывапісу, таму ўсе яго дасягненні і поспехі ў мастацтве абумоўлены выключна працавітасцю і талентам.

Творчая спадчына Я. Дамеля была вялікай. Цяжка назваць хаця б адзін жанр выяўленчага мастацтва, у якім бы мастак не пакінуў следу. Я. Дамель добра ведаў айчынную і антычную гісторыю, многа чытаў, добра валодаў некалькімі замежнымі мовамі. У сваіх палотнах імкнуўся адлюстраваць найбольш яркія, кульмінацыйныя моманты гістарычнага развіцця краіны. Рысы класіцызму ў яго творчасці цесна злітаваны з рэалізмам, таму гістарычныя палотны мастака надзвычай жыццёвыя і перакануўчыя.

Раннія творы Я. Дамеля прысвечаны падзеям, звязаным з якой-небудзь гістарычнай асобай. У іх народ хоць і прысутнічаў, але быў толькі фонам для паказу галоўнага героя. Такімі з'яўляюцца карціны «Смерць князя Панятоўскага», «Смерць магістра крыжаносцаў Ульрыха фон Юнгінгена ў бітве пад Грунвальдам» (месца знаходжання

49. Я. Дамель. Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г. 1820-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



невядома) і інш. Гэтыя карціны, напісаныя ў 20-я гады, былі ўласнасцю магната Антонія Ратынскага, уладальніка буйнога маёнтка ў Ігуменскім павеце. Цяжка меркаваць пра жывапісныя якасці гэтых твораў, бо іх далейшы лёс невядомы. Захаваліся толькі эскізы, якія сведчаць пра высокае майстэрства мастака. Кампазіцыі пабудаваны па строга акадэмічных канонах з захаваннем раўнавагі і тэатралізаванай патэтыкі. Выдатны рысавальшчык, Я. Дамель паказваў фігуры ў самых разнастайных і складаных ракурсах. Яго малюнкі адрозніваюцца добрым веданнем анатоміі і цудоўным графічным выкананнем.

Вайна 1812 г. і ўсе наступныя падзеі глыбока ўсхвалявалі мастака. Ён стварае дзве вялікія кампазіцыі: «Смерць Глінскага ў няволі» і «Вызваленне Т. Касцюшкі з цямніцы» (месца знаходжання невядома). Напісаныя ў 30-я гады XIX ст., гэтыя палотны знаменавалі сабой рэзкі паварот мастака ў бок рэалізму. А. Шэмеш паведамляе[35], што ў сярэдзіне XIX ст. яны знаходзіліся ў старшыні рэчыцкага гарадскога суда Ракіцкага. Сюжэт першай карціны вядомы па апісанню А. Шэмеша: «...факт смерці Глінскага ў няволі паслужыў тэмай для напісання карціны. Глінскі сядзіць у доўгім грубым адзенні з аковамі на нагах. Пры ім дачка, якая схілілася да яго рукі. Выраз твару Глінскага добра адчуты»[36].

Змест твора ў пэўнай ступені алегарычны. Такой бачыў Дамель радзіму, што стагнала пад прыгнётам царскага самадзяржаўя. Сродкі выразнасці гранічна лаканічныя. Ніводнай лішняй дэталі. Аддаючы даніну класіцызму, Дамель паказаў Глінскага ў адзенні, якое нагадвае рымскую туніку. Складкі драпіровак спадаюць роўнымі, плаўнымі лініямі. Твар крыху ідэалізаваны.

У карціне «Вызваленне Т. Касцюшкі з цямніцы» (эскіз у ДММ БССР) Дамель добра выкарыстаў эфекты асвятлення. Ужо сам факт, што галоўным героем твора з'яўляецца кіраўнік антыпрыгонніцкага паўстання, сведчыць аб патрыятычным настроі мастака. Ён не імкнуўся дагадзіць густам высокапастаўленых вяльмож. Гледачу добра запамінаўся непрыгожы кірпаты твар Паўла I, яго тэатральны выхвальны жэст, што паказвае вязню шлях да свабоды. Разам з тым ён не ідэалізуе і галоўнага героя кампазіцыі — Тадэвуша Касцюшку, паказваючы яго чалавекам хворым, крыху надломленым працяглым зняволеннем у казематах Петрапаўлаўскай крэпасці.

Дакладнасць у адлюстраванні гістарычнага факта, яго праўдзівая трактоўка сведчаць пра сур'ёзнае вывучэнне Я. Дамелем гістарычных матэрыялаў і імкненне аднавіць рэальную карціну рэчаіснасці.

У наступных работах Я. Дамеля на гістарычныя тэмы галоўным героем становіцца народ, які вырашае лёс гісторыі.

Найбольш выразныя з твораў гэтага плана — акварэль «Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г.» (ДММ ЛітССР) і эскіз неажыццёўленай кампазіцыі «Пераход Напалеона цераз Бярэзіну» (месца знаходжання невядома). У гэтых творах Дамель узнімае свой гнеўны голас супраць жахаў вайны.

Выразныя мастацкія сродкі кампазіцыі. У невялікай па памерах акварэлі «Адступленне французаў праз Вільню ў 1812 г.» добра перададзены стан халоднага зімовага дня. Ён падкрэсліваецца і спакойным шэрым небам, прарэзаным роўнымі слупамі дыму над комінамі. Мірны стан прыроды кантрастуе з неспакойным натоўпам салдат, узмацняючы ўражанне асуджанасці.

[35] Athenaeum. 1844. Т. 4—6.
[36] Там жа.

Другая кампазіцыя абяцала быць яшчэ больш выразнай. Пра гэта сведчаць шматлікія замалёўкі з натуры, якія захаваліся ў архівах, пошукі вобразаў і рухаў, фігуры, выкананыя ў складаных ракурсах. Але,

50. Я. Дамель. Партрэт М. Равіч з сынам. 1831. Познань. Нацыянальны музей

на жаль, эскіз гэтай карціны не захаваўся.

Акрамя названых гістарычных палотнаў Дамелю належаць карціны «Чарнецкі пераплывае Піліцу» (знаходзілася ў Антона Хорвата ў Мінскай губ.), «Напалеон на біваку пад Аўстэрліцам», «Твардоўскі паказвае Сігізмунду Аўгусту цень яго жонкі Барбары» (абедзве знаходзіліся ў Ігната Булгака ў Бабруйску), «Цар Аляксандр I падпісвае ў Вільні амністыю», «Хрышчэнне славян» (месца знаходжання ўсіх невядома) і шмат іншых. Усяго А. Шэмеш называе 27 кампазіцый[37]. Польскі гісторык Э. Раставецкі ў сваім «Слоўніку польскіх мастакоў» паведамляе, што Я. Дамелем было напісана 57 карцін на гістарычныя тэмы. Супярэчлівасць такіх паведамленняў відавочная. Гэта пытанне яшчэ патрабуе дакладнага вывучэння.

Аб майстэрстве Я. Дамеля-партрэтыста можна меркаваць па творах, што захаваліся ў музеях Вільнюса і іншых гарадоў. Дамель напісаў іх вялікую колькасць. Некаторыя партрэты, выкананыя на заказ, не вылучаюцца глыбокай псіхалагічнай выразнасцю. Большасць, аднак, вельмі тонкія па вобразнай характарыстыцы творы. Па манеры выканання яны нагадваюць партрэты вядомага рускага партрэтыста першай паловы XIX ст. У. Л. Баравікоўскага.

З найбольш ранніх можна назваць «Партрэт хлопчыка» (Ноўгарадскі мастацкі музей), партрэты Шчаснай-Патоцкай, Дамініка Радзівіла, рэктара Віленскага універсітэта Ш. Малеўскага, прафесара Рустэма (ДММ ЛітССР) і інш. У гэтых палотнах яшчэ адчуваецца ўплыў класіцыстычнай школы Ф. Смуглевіча. Яны крыху ідэалізаваны, хоць у вобразнай характарыстыцы ўжо можна адзначыць і шмат індывідуальных рыс.

У 30-я гады напісаны партрэты мінскага губернатара Гіцэвіча, Ю. Кабылінскага, Тышкевіча, Антона Хорвата з жонкай (месца знаходжання невядома) і інш. Характэрная асаблівасць гэтых партрэтаў — рашучы адыход ад акадэмізму, імкненне не толькі адлюстраваць знешнія рысы партрэтаваных, але і пранікнуць у іх унутраны свет (партрэты Ю. Кабылінскага, доктара Райхоўскага і інш.). Некаторыя вобразы нясуць на сабе рысы рамантыз-

---

[37] Szemiesz A. Wspomnienia o Damelū // Athenaeum. Wilno, 1842. T. 2.

му (аўтапартрэт, партрэт прафесара Я. Рустэма (Нацыянальны музей у Варшаве) і інш.). Тут яўна адчуваецца імкненне стварыць вобраз чалавека-грамадзяніна, паказаць уласцівы часу грамадзянскі пафас. Я. Дамель пакінуў шмат партрэтаў людзей з народа — старых, гараджан, рамеснікаў, напісаных з вялікім майстэрствам (ДММ ЛітССР).

Значнае месца ў творчасці Я. Дамеля займае пейзаж. Яшчэ ў 20-я гады, жывучы ў Вільні, мастак шмат часу ўдзяляе паказу прыроды. Асабліва выразныя і эмацыянальныя творы сібірскага перыяду. Вось як апісвае А. Шэмеш пейзаж «Захад сонца ў Табольску» (месца знаходжання невядома):

«...Халоднае пахмурнае неба, дождж. Удалечыні асветлены сонцам круты бераг Іртыша. На ім у святле заходзячага сонца відаць абрысы горада. На пярэднім плане карціны нейкая пабудова. У ценю пасецца жывёла; фігуркі людзей. Сябе Дамель паказаў так: ён сядзіць у пралётцы, запрэжанай худым конікам, і піша пейзаж. Эфект карціны здзіўляючы» [38].

Не менш выразным быў пейзаж «Ноч ва Уральскіх гарах» (месца знаходжання невядома): «...Абкружаны лёгкімі белымі воблакамі месяц. Пры святле вогнішча распазнаецца качэўе татар. Добра перададзена свячэнне месяца і вогнішча. У групах татар ярка вылучаецца іх адзенне. Для начнога асвятлення яны, мабыць, вельмі яркія» [39].

Большасць пейзажаў Я. Дамеля не захавалася. Але і па апісаннях сучаснікаў можна зрабіць вывад, што яны былі адзначаны рысамі рамантызму. Гэта адпавядала настрою мастака ў той перыяд. Аднак пазней, знаходзячыся ўжо ў Мінску, Дамель адмаўляецца ад пейзажаў па-нарамнага плана, піша ўтульныя куточкі мінскіх ваколіц, у якіх не ставіць задач перадачы эмацыянальнага стану прыроды («Дрэвы пад вадой», «Вадзяны млын», «Вадапад» (месца знаходжання невядома) і інш.

Спад рэвалюцыйнай актыўнасці пасля паражэння паўстання дзекабрыстаў, рэакцыйная палітыка царызму не маглі не адбіцца на настроі мастака. Тым не менш творчасць Дамеля-пейзажыста ў перыяд панавання афіцыйнага акадэмічнага напрамку ў жывапісе была значным крокам наперад. Мастак імкнуўся не толькі перадаць прыгажосць роднай прыроды, але і выклікаць у гледачоў пачуццё гордасці за сваю Радзіму.

У галіне бытавога жанру Я. Дамель таксама пакінуў значны след. Ён спачувальна ставіўся да простага народа і імкнуўся выклікаць такое ж спачуванне ў гледачоў. Тэмы для бытавых карцін ён чэрпаў у жыцці простых людзей. Такіх карцін створана значна менш, чым гістарычных. Але палотны «Стары», «Дзяўчына, якая моліцца» (месца знаходжання невядома) і іншыя яскрава сведчаць пра сімпатыі мастака да простага народа. Асабліва ж выразнымі былі замалёўкі з натуры, у якіх Дамель выкрываў лютыя прыгонніцкія норавы.

Мастак шмат працаваў і як дэкаратар. Ён упрыгожваў сваімі малюнкамі і пано памяшканні масонскіх ложаў, афармляў урачыстасці ў Мінску.

Ян Дамель унёс значны ўклад у развіццё беларускай культуры XIX ст. На яго творах выхоўваліся многія пакаленні беларускіх мастакоў, якія адлюстравалі гісторыю края ў жывапісных кампазіцыях, малюнках, гісторыка-этнаграфічных замалёўках, пейзажах.

Далейшае развіццё гістарычнага жанру звязана з імем Януара Іванавіча Сухадольскага (1797—

[38] Athenaeum. 1842. T. 2.
[39] Там жа.

51. Я. Сухадольскі. Пераход Напалеона церaз Бярэзіну. 1850-я гг. Познань. Нацыянальны музей

1875), які ўнёс значны ўклад у гісторыю выяўленчага мастацтва не толькі беларускага, але і рускага, і польскага, і літоўскага народаў.

Януар Сухадольскі нарадзіўся ў Гродна ў сям'і збяднелага двараніна. У дваццацігадовым узросце быў адпраўлены ў Варшаву да свайго дзядзькі — перакананага прыхільніка Напалеона. У час адступлення французаў цераз Варшаву Я. Сухадольскаму асабіста давялося бачыць Напалеона. Гэтыя абставіны дазволілі будучаму жывапісцу стварыць у сваіх батальных кампазіцыях праўдзівы вобраз французскага імператара. Семнаццацігадовым юнаком Я. Сухадольскі быў уладкаваны на ваенную службу. У 1829 г. ён ужо быў у чыне капітана рускай арміі. Здольнасці да малявання прабудзіліся ў яго яшчэ ў раннім дзяцінстве, але развіваць іх ён пачаў ужо будучы афіцэрам. У час службы ў Варшаўскім гарнізоне ён знаходзіў час, каб браць урокі жывапісу ў А. Брадоўскага.

Першы буйны поспех выпаў на долю жывапісца на пачатку 20-х гадоў. У час наведвання Мікалаем I Варшавы была наладжана мастацкая выстаўка, на якой экспанавалася карціна Сухадольскага «Смерць Варненчыка». Гэта карціна спадабалася цару, і ён пажадаў яе набыць. Сухадольскі падараваў яе Мікалаю, за што быў узнагароджаны залатой табакеркай.

У 1830—1831 гг. Сухадольскі прыняў актыўны ўдзел у паўстанні, пасля падаўлення якога быў вымушаны эмігрыраваць за мяжу. Некаторы час жыў у Рыме, дзе наведваў майстэрню баталіста Г. Вернэ. З гэтым

жывапісцам Сухадольскага пазней звязвала працяглая дружба. У тыя гады Сухадольскі піша некалькі карцін з напалеонаўскай эпапеі. Карціны мелі поспех і прынеслі вядомасць мастаку. Гэта акалічнасць дала яму магчымасць вярнуцца на радзіму. Ён прыязджае ў Гродна, але ў хуткім часе быў запрошаны ў Пецярбург, дзе атрымаў ад цара заказ на стварэнне батальных кампазіцый на тэму Айчыннай вайны 1812 г. За сваё доўгае жыццё Я. Сухадольскі стварыў вялікую колькасць батальных кампазіцый, з якіх асабліва ўдалыя тыя, што напісаны ў выніку асабістых назіранняў. Ёсць падставы меркаваць, што ў час службы ў арміі Сухадольскі прымаў удзел у паходах фельдмаршала І. Паскевіча Эрыванскага ў час руска-іранскай вайны 1826—1828 гг. Большую частку свайго жыцця мастак пражыў у Варшаве, дзе напісаў «Узяцце крэпасці Карс», «Перамога пад Ялдавай», «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэлегацыю жыхароў Эрзерума», «Штурм крэпасці Абасабад», «Штурм крэпасці Ахалцых у 1828 г.» і шмат іншых. (Многія з гэтых карцін былі напісаны па заказу князя Паскевіча для яго замка ў Гомелі. Там яны захоўваліся доўгі час. Частка з іх загінула ў Вялікую Айчынную вайну, частку ўдалося выратаваць. Цяпер яны знаходзяцца ў Гомельскім абласным краязнаўчым музеі.)

У 1839 г. на акадэмічнай выстаўцы ў Пецярбургу экспанавалася карціна Я. Сухадольскага «Штурм крэпасці Ахалцых у 1828 г.». У гэтым творы адчуваецца пратэст супраць вайны. Такую карціну мог напісаць толькі мастак, які асабіста бачыў гэту трагедыю. Дэмакратызм жывапісца праявіўся не толькі ў праўдзівым адлюстраванні гістарычных падзей, але і ў спачувальных адносінах да простых людзей, апранутых у шэрыя салдацкія шынялі, вымушаных паміраць за чужыя інтарэсы. У гэтых адносінах творчасць Сухадольскага сугучна творчасці рускага баталіста XIX ст. В. В. Верашчагіна (1842—1904).

Мае цікавасць і карціна «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэлегацыю жыхароў Эрзерума» (Гомельскі абласны краязнаўчы музей), напісаная ў тыя ж гады, што і папярэднія палотны. Тут мастак выступае не толькі як баталіст, але і як бытапісальнік. Мастак з сімпатыяй ставіцца да жыхароў Усходу, паказвае іх без ценю зняважлівасці. Такія ж рысы можна адзначыць і ў карціне «Штурм крэпасці Абасабад», у якой аўтар, апрача названых ужо якасцей, паказаў сябе выдатным майстрам кампазіцыі.

Значнае месца ў творчасці жывапісца займае тэма паўстання 1830—1831 гг. Ёй мастак прысвяціў лепшыя свае творы. Асаблівую цікавасць выклікае палатно «Сцэна з 1831 года» (да другой сусветнай вайны знаходзілася ў Кракаве, цяпер месца знаходжання невядома). На карціне спаленае сяло, на ўскраіне якога ляжыць на папялішчы паранены паўстанец. Яму аказвае дапамогу кволая дзяўчына. Цікавы кампазіцыйны прыём, якім карыстаецца Сухадольскі: група з дзвюх фігур змешчана ў цэнтры карціны, фонам для яе служыць адзінокі комін спаленай хаты. Каб спыніць увагу на гэтай сцэне, мастак вылучае яе святлом, усё астатняе — у прыцемку. Ствараецца ўражанне як ад кінутага на зямлю адзінокага праменя сонца. Гэты прыём мастак паўтарае ў шэрагу твораў: «Бітва пад Рашынам», «Трыумф Напалеона» і інш.

У апошнія гады жыцця мастак піша карціны, у якіх адлюстроўвае кульмінацыйныя моманты айчыннай гісторыі: у 1853 г.— «Узяцце Ачакава», у 1866 г.— «Пераход арміі Напалеона цераз Бярэзіну» (месца знаходжання невядома). Карціна «Узяцце Ачакава» была набыта Пецярбургскай акадэміяй мастацтваў.

Перадавы чалавек свайго часу, Я. Сухадольскі не стаяў у баку ад гістарычных падзей. Многія яго палотны прысвечаны барацьбе польскага народа за нацыянальную незалежнасць. Разам з тым у яго творах знайшлі адлюстраванне і погляды дробнапаместнай беларускай і польскай шляхты («Кавалерская язда», месца знаходжання невядома).

Не зразумеў мастак і сутнасці заваявальных войнаў Напалеона, якога падтрымлівала польская арыстакратыя і дваранства і лічыла сваім вызваліцелем. Шмат палотнаў мастак прысвяціў гэтай тэме («Трыумф Напалеона» (месца знаходжання невядома) і інш.). Яны ў асноўным аднастайныя, парадныя і саладжавыя як у жывапісных адносінах, так і ў кампазіцыйных і таму значнай з'явай у творчасці мастака не з'яўляюцца.

Да гістарычнага жанру звярталіся і многія беларускія жывапісцы, што працавалі ў асноўным у іншых жанрах жывапісу. Напрыклад, майстар бытавой кампазіцыі К. Бароўскі пісаў карціны на сюжэты з антычнай гісторыі. Пейзажыст В. Дмахоўскі стварыў некалькі твораў на сюжэты з гісторыі Літвы і Беларусі XIII—XIV стст. (яго карціна «Крыжакі пры асадзе крэпасці Пуня» захоўваецца ў ДММ ЛітССР) і г. д.

Абуджэнне рэвалюцыйнай свядомасці ў колах перадавой беларускай інтэлігенцыі ў першай палове XIX ст. мела рашаючае значэнне для развіцця б ы т а в о г а жанру ў жывапісе. Мастакі ўсё часцей пачалі звяртацца да паказу жыцця народа, да яго патрэб і надзей. Гэта з'явілася спрыяльнай глебай для станаўлення крытычнага рэалізму ў выяўленчым мастацтве.

Развіццё бытавога жанру ў жывапісе мела ў Беларусі свае адметныя асаблівасці. Шматнацыянальная па складу насельніцтва Беларусь вылучыла са свайго асяроддзя выдатных жанрыстаў, якія адлюстравалі жыццё самых розных нацыянальных і сацыяльных груп краю. Пры разглядзе гэтага пытання трэба ўлічваць той факт, што Беларусь у ліку іншых ускраін Расійскай імперыі ўваходзіла ў «мяжу аседласці», дзе дазвалялася жыць яўрэйскаму насельніцтву. Таму не выпадкова, што ў многіх творах беларускіх жанрыстаў паказаны жыццё і побыт яўрэйскага насельніцтва.

Асабліва характэрныя для грамадскага жыцця Беларусі 30-я гады і канец 40-х гадоў, калі з'яўляюцца першыя парасткі нацыянальнай свядомасці. У гэты час у Вільні і Пецярбургу Рамуальдам Падбярэскім выдаюцца літаратурна-мастацкія альманахі, дзе змяшчаюцца матэрыялы пра Беларусь. Ян Баршчэўскі (1794—1851) апявае вобраз беларускай дзяўчыны. Станіслаў Манюшка па матывах беларускай народнай творчасці стварае оперы «Свіцязянка» і «Галька». Узнікаюць беларускія літаратурныя аб'яднанні ў Вільні і Пецярбургу. Абуджаецца цікавасць да вывучэння гісторыі роднага краю. Вядомы гісторык і этнограф Адам Кіркор прысвячае свае працы жыццю і быту беларускага народа. На старонках віленскага часопіса «Athenaeum» («Атэнэум») пад рэдакцыяй Ю. Крашэўскага змяшчаюцца матэрыялы, прысвечаныя беларускаму мастацтву.

У 1856 г. у Вільні па ініцыятыве Е. Тышкевіча адкрываецца гісторыка-краязнаўчы музей. У яго рабоце дзейсны ўдзел прымаюць такія выдатныя дзеячы беларускай культуры, як А. Кіркор, А. Шэмеш, Ул. Сыракомля і інш.

Усе гэтыя падзеі не маглі не аказаць уплыў на развіццё беларускага выяўленчага мастацтва і асабліва бытавога жанру. Першымі беларускімі жанрыстамі XIX ст. трэба лічыць выхаванцаў Віленскай школы жывапісу К. Кукевіча (1810—1842),

К. Русецкага (1801—1860), Ю. Карчэўскага (1806—1833), Ц. Бычкоўскага (1799—1843) і інш.

Ціт Бычкоўскі нарадзіўся ў Мінску ў сям'і прыгоннага князёў Тышкевічаў[40]. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскім універсітэце пад кіраўніцтвам Я. Рустэма. Затым у 1827 г. пры дапамозе князя Тышкевіча быў адпраўлены ў Германію, дзе займаўся капіраваннем экспанатаў Дрэздэнскай галерэі. У 1836 г. ён паступіў у Акадэмію мастацтваў у Мюнхене, якую паспяхова скончыў у 1842 г. У 1843 г. паехаў у Венецыю. Але там жыццё яго нечакана абарвалася — мастак пакончыў самагубствам.

З твораў жывапісца амаль нічога не захавалася. Вядома, што ў час знаходжання на радзіме мастак пісаў партрэты, найбольш вядомы з якіх партрэт Князевіча. За мяжой ён напісаў шэраг бытавых кампазіцый з жыцця прыгонных сялян. Сюжэты карцін «Касец, што менціць касу», «Дзяўчынка з разбітым збанам» і іншых былі навеяны ўспамінамі пра далёкую Беларусь.

Па сведчанню тагачаснай крытыкі, лепшымі работамі мастака з'яўляюцца «Варажбітка прадказвае лёс», «Святая Вікторыя збірае сродкі для бедных». Карціна «Музыкант настройвае віяланчэль» была паказана на выстаўцы ў Варшаве ў 1841 г. Пра ўвагу мастака да простых людзей сведчаць самі назвы твораў.

Аб жывапісным майстэрстве Ц. Бычкоўскага можна меркаваць па кампазіцыйнаму партрэту вядомага польскага паэта і драматурга Юльюша Славацкага (1831, музей А. Міцкевіча ў Варшаве). На невялікім палатне паказаны юнак у студэнцкай форме. Уважлівы позірк трохі задуменных блакітных вачэй, высокі лоб, прыгожа акаймаваны «байранічаскай» прычоскай, і зусім па-дзіцячаму сціснутыя вусны раскрываюць палкі і няўрымслівы характар. Ю. Славацкі трымае ў руках цыліндр і кульбу. Ствараецца ўражанне, быццам ён сабраўся ў дарогу. Няўлоўны жэст і энергічны паварот галавы надаюць вобразу своеасаблівую напружанасць і дынаміку, што збліжае гэты партрэт з творамі мастакоў-рамантыкаў. Твар і фігура выдзяляюцца сілуэтам на спакойным гладкім фоне.

Ц. Бычкоўскі быў дастаткова прыкметнай фігурай у мастацтве першай паловы XIX ст. Дэмакратычныя тэндэнцыі яго творчасці аказвалі значны ўплыў на творчую моладзь.

Шмат агульнага з жыццём Ц. Бычкоўскага ў лёсе другога беларускага жанрыста Юльяна Карчэўскага (1806—1833). Ён нарадзіўся ў Ашмянах у сям'і адваката[41]. Бацька хацеў бачыць сына юрыстам і пасля заканчэння гімназіі ўладкаваў яго ў Віленскі універсітэт. Аднак юнака больш захапляў жывапіс. У вольны ад заняткаў час ён наведваў урокі прафесара Рустэма. Ужо ў студэнцкія гады Ю. Карчэўскі праявіў зайздросныя здольнасці жанрыста. На першай студэнцкай выстаўцы, дзе пераважалі копіі і вучнёўскія работы, ён экспанаваў два арыгінальныя творы. Работы Ю. Карчэўскага, як вызначаў А. Шэмеш, нагадвалі жывапіс Д. Тэнерса. У іх былі паказаны бытавыя сцэны з жыцця простага народа. У 1824 г. пасля заканчэння універсітэта Ю. Карчэўскі едзе ў Пецярбург. Там ён шмат часу праводзіць у Эрмітажы, вывучае творы рускага і сусветнага жывапісу. Знаёміцца з вядомым жывапісцам А. Арлоўскім, які адразу заўважыў талент маладога мастака. Карчэўскі ў гэтыя

---

[40] Некаторыя гісторыкі месцам нараджэння Бычкоўскага называюць Лагойск (гл.: Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 10).

[41] Athenaeum. 1851. Т. 1. С. 116—124.

гады стварае некалькі твораў: «Яўрэйская карчма», «Яўрэйскае пахаванне», «Руская хуткая пошта» і інш. Па словах Ю. Вільчынскага, гэтыя работы «сваім каларытам, кампазіцыяй, выразнасцю вобразаў пакарылі ўсіх. Яны былі напісаны шырокім і смелым пэндзлем»[42].

З 1826 г. Ю. Карчэўскі жыве за мяжою, спачатку ў Дрэздэне, затым у Амстэрдаме і Парыжы. У Луўры капіруе лепшыя творы заходнееўрапейскага мастацтва, адначасова наведвае ўрокі жывапісца барона Гроса. Затым едзе ў Лондан і Рым. Там ён упершыню выстаўляе некалькі пейзажаў. Англійская крытыка змясціла пра іх захапляючыя водгукі. Мастака сталі лічыць выдатным каларыстам.

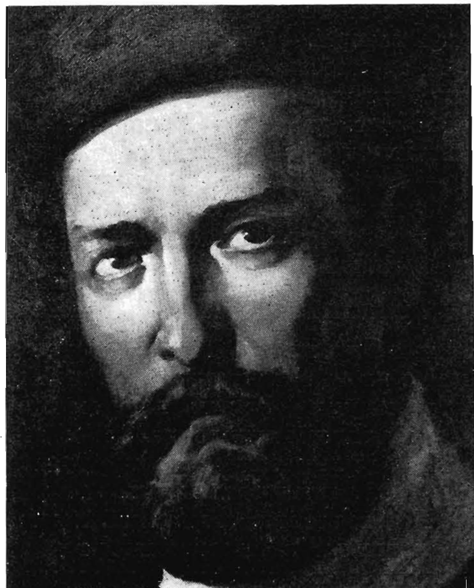
З пачатку 30-х гадоў Ю. Карчэўскі аддае перавагу гістарычнаму жанру. Ён стварае шэраг цікавых кампазіцый, у тым ліку «Ян III пад Венай», «Турак на кані» і інш. Карчэўскі не любіў выстаўляць свае творы. Ён лічыў іх не зусім дасканалымі. Аднак ужо яго першыя работы, што з'явіліся на выстаўцы 1830 г., прынеслі маладому жывапісцу еўрапейскую вядомасць.

У Рыме Ю. Карчэўскі блізка пазнаёміўся з польскім паэтам Адамам Міцкевічам. Гэта сустрэча натхніла мастака на стварэнне новых бытавых палотнаў, але раптоўная смерць не дала развіцца гэтаму шчодраму таленту.

Па сведчанню сучаснікаў, Карчэўскі вельмі любіў мастацтва «малых галандцаў», захапляўся творамі Тыцыяна, Рафаэля, Тэнерса. У некаторых яго работах адчуваецца ўплыў творчасці гэтых майстроў. З арыгінальных твораў Карчэўскага захавалася толькі адна карціна — «Яўрэйскае пахаванне» (Нацыянальны музей у Варшаве), якая сведчыць, што гэта быў таленавіты жывапісец і выдатны каларыст.

Значную цікавасць выклікае творчасць жывапісца Канута Іванавіча Русецкага (1801—1860). Першапачатковую адукацыю ён атрымаў як юрыст, а мастацкія здольнасці развіваў пад кіраўніцтвам Я. Рустэма. На першай мастацкай выстаўцы ў Віленскім універсітэце ў 1820 г. К. Русецкі экспанаваў некалькі копій з Рыберы і Рэмбранта. У 1821—1822 гг. вучыўся ў Дж. Сандэрса і К. Ельскага, у Парыжы ў Камучыні і ў Рыме ў Б. Торвальдсена. Гэта зрабіла значны ўплыў на ўсю яго творчасць. Вобразы ў творах Русецкага ідэалізаваныя, манера пісьма сухаватая. У іх адчуваўся ўплыў класіцызму.

52. К. Русецкі. Аўтапартрэт. 1830-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



У Рыме Русецкі зрабіў копіі з фрэсак Рафаэля «Багаслоўе», «Філасофія», «Правасуддзе», «Паэзія». За іх у 1830 г. Русецкаму было пры-

[42] Wilczyński J. Wspomnienia // Athenaeum. 1851. T. 1.

своеца званне акадэміка[43]. Апошнія гады жыцця Русецкі пражыў у Вільні, выкладаў маляванне і жывапіс у многіх навучальных установах горада.

У сярэдзіне XIX ст. работы К. Русецкага былі шырока вядомы на Беларусі. Пра гэта пісаў у сваіх успамінах гісторык і этнограф К. Тышкевіч. У час падарожжа па Беларусі ён наведаў маёнтак Русецкіх Карпаўку на Гродзеншчыне. Там К. Тышкевіч бачыў вялікую колькасць карцін, эцюдаў, а таксама копій, выкананых мастаком. Асаблівую цікавасць у яго выклікала карціна «Жняя» (1845, ДММ ЛітССР). Яна была выканана на «італьянскі манер». Твар і рукі дзяўчыны ідэалізаваны, аднак нацыянальныя асаблівасці касцюма захаваны цалкам.

Аўтар паказаў дзяўчыну на фоне сельскага пейзажу. Яна на хвіліну адарвалася ад нялёгкай працы і ўглядаецца ўдалячынь. У руках дзяўчына трымае жменю зжатага жыта і серп. Кампазіцыя ў многім напамінае рафаэлеўскіх мадоннаў — той жа паварот галавы, тая ж адухоўленасць вобраза.

Увага да простага чалавека, да яго штодзённага жыцця відаць і ў карціне «Вербная нядзеля» (1847, ДММ БССР). Тут паказана простая сялянская дзяўчына, якая прыйшла ў касцёл на богаслужэнне. У руках яна трымае пучок вярбы і невялікі клуначак. Дзяўчына апранута ў беларускую світку, на галаве хустка. Вялікія блакітныя вочы глядзяць уважліва і трохі сумна. Фонам з'яўляецца касцёл з расчыненымі дзвярыма, углыбіні відаць фігуры на каленях. Вобраз дзяўчыны надзвычай выразны і паэтычны.

Не менш выразныя малюнкі і эцюды Русецкага «Спячая дзяўчынка» і «Італьянец з усмешкай» (1823, ДММ ЛітССР), выкананыя мастаком яшчэ ў час знаходжання за мяжой. Тут добра адчуваецца імкненне перадаць самыя тонкія псіхалагічныя перажыванні чалавека.

53. К. Русецкі. Жняя. 1843. Вільнюс. ДММ ЛітССР

Мастак шмат падарожнічаў па Беларусі, рабіў замалёўкі і пісаў эцюды ў ваколіцах Навагрудка і Ашмян, у Белавежскай пушчы. Захаваліся яго цудоўныя акварэлі, у якіх этнаграфічная дакладнасць добра спалучаецца з выразнай манерай пісьма. Свае пейзажы Русецкі часта насяляў людзьмі, ад чаго яны станавіліся надзвычай жыццёвымі і праў-

———

[43] Дзяржаўная публічная бібліятэка імя М. Е. Салтыкова-Шчадрына, ф. Собко, воп. 577.

дзівымі. Асабліва цікавы «Пейзаж са скачкамі» (месца знаходжання невядома), напісаны, відаць, у ваколіцах Вільні. На пярэднім плане група коннікаў, дамы і кавалеры. На другім плане намаляваны статак, які вяртаецца з поля, удалечыні відаць панская сядзіба. Такі пейзаж быў тыповым для таго часу. Прыхільнік традыцый класіцызму, мастак паказаў усё гэта ўрачыста і строга.

Імя Канстанціна Фадзеевіча Кукевіча (1810—1842) звязана са станаўленнем і развіццём бытавога жанру не толькі ў беларускім, але і ў рускім і літоўскім жывапісе.

Нарадзіўся Кукевіч у сям'і віленскага адваката. Прафесійную падрыхтоўку пачынаў пад кіраўніцтвам Я. Рустэма ў Віленскім універсітэце. Затым вучыўся ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у класе баталіста А. Заўэрвейда. Аднак баталістам Кукевіч не стаў. Яго больш прыцягвалі сцэны з народнага і салдацкага жыцця, якія ён паказваў з вялікай цеплынёй і любоўю. Яшчэ ў акадэміі ён напісаў карціны «Салдат, які распальвае агонь у лесе» (1836), «Гусары» (1837) (месца знаходжання абедзвюх невядома). Па стылістычных асаблівасцях і вобразнаму ладу яны вельмі блізкія да ранніх работ А. Венецыянава. Несумненна, што мастак у перыяд вучобы ў Пецярбургу (а магчыма, і раней) быў знаёмы з работамі гэтага мастака. Асабліва цікавыя работы Кукевіча «Рускія салдаты ў вёсцы» і «Прывал уланаў каля пераправы цераз раку» (1830, абедзве ў Рускім музеі ў Ленінградзе).

У карціне «Рускія салдаты ў вёсцы» паказана тыповая для таго часу бытавая сцэнка. У вёску на пастой прыбылі салдаты. Сельскі стараста размяркоўвае іх па кватэрах. Група з некалькіх чалавек спынілася ля ганка небагатага дома, з дзвярэй якога выглядвае цікаўная гаспадыня. У некалькіх кроках ад цэнтральнай групы мужык сячэ дровы. Усё ў гэтай карціне проста і будзённа. Тут няма напружаных вострых сітуацый, імклівага руху, глыбокіх перажыванняў. Кожны персанаж заняты сваёй справай.

Такую ж няспешнасць, штодзённасць можна адзначыць і ў карціне «Прывал уланаў каля пераправы цераз раку». Сюжэт яе нескладаны. Каля пераправы група спешаных уланаў вядзе гутарку з выпадкова сустрэтымі падарожнікамі, сярод якіх і гарадскі франт, і пажылы вандроўнік-пілігрым, і сялянка. Прастата і натуральнасць сцэны тут удала спалучаюцца з сацыяльнай характарыстыкай персанажаў. Хоць мастак і не ставіць сваёй мэтай вырашэнне вялікіх сацыяльных праблем, аднак глядач ясна адчувае, на чыім баку сімпатыі жывапісца.

На акадэмічнай выстаўцы ў Пецярбургу ў 1839 г. з'явіліся карціны К. Кукевіча «Салдацкі прывал», «Карчма ў прадмесці» і «Біўуак» (месца знаходжання невядома), у якіх мастак працягвае распачатую раней тэму. Ён зусім не ідэалізуе сваіх персанажаў. Салдаты ў яго — гэта тыя ж сяляне, апранутыя ў салдацкія мундзіры.

Увага да народа, да яго нястачы і надзей відаць і ў карціне «Яўрэйскія кантрабандысты ў ваколіцах Вільні» (да 1839). У гэтай карціне з бязлітаснай праўдай мастак паказвае заганы існуючага ладу, галечу і бяспраўе працоўнага народа. Рэалізм К. Кукевіча ў гэтых творах яшчэ сузіральны, але ўжо яскрава адчуваецца крытычны погляд мастака на існуючую рэчаіснасць. Гэтыя рысы бытавога жанру ўзмацнілі і паглыбілі творчасць наступных пакаленняў беларускіх жывапісцаў, якія выступалі ўжо з пазіцый крытычнага рэалізму.

Далейшае развіццё бытавы жанр атрымаў у творчасці Фадзея Антонавіча Гарэцкага (1825—1868). Дзяцінства жывапісца прайшло ў Віленскай губерні. Вядома таксама,

што яго бацькі мелі невялікі маёнтак Біскупцы ў Лідскім павеце Гродзенскай губерні. Бацька яго вядомы польскі паэт Антоні Гарэцкі за ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг. быў рэпрэсіраваны царскім урадам, пасля чаго быў вымушаны эмігрыраваць за мяжу. Сям'я Гарэцкіх жыла бедна. Гэта акалічнасць, відаць, аказала значны ўплыў на ўсю творчасць жывапісца. Мастак шчыра спачуваў бедным, паказваў у сваіх карцінах іх гора і галечу.

У 1841 г. Гарэцкі паступае ў Пецярбурскую акадэмію мастацтваў, вучыцца ў К. П. Брулова. У справаздачах акадэміі за гэты перыяд яго імя значыцца ў ліку «бедных вучняў». «Вялікі Карл» высока цаніў талент Гарэцкага. Ён лічыў яго лепшым сваім вучнем і нярэдка даручаў яму выкананне заказаў, у якіх сам прымаў дзейсны ўдзел. Вядома, напрыклад, што Ф. Гарэцкі дапамагаў К. П. Брулову ў выкананні жывапісных работ у Ісакіеўскім саборы ў Пецярбургу [44].

За карціну «Споведзь маладой дзяўчыны ў каталіцкага свяшчэнніка» Ф. Гарэцкі ў 1845 г. атрымаў малы залаты медаль, а ў 1848 г. вялікі залаты медаль за выкананую для конкурсу праграму «Хрыстос блаславляе дзяцей» (месца знаходжання невядома). Гэта ўзнагарода давала права на замежную камандзіроўку. У 1850 г. у якасці пенсіянера акадэміі ён едзе ў Італію. Пасля вяртання з-за мяжы, у 1854 г., за карціны «Пілігрымы» і «Перспектыўны від Альгамбры» яму было прысвоена званне акадэміка [45]. Некаторы час мастак жыў у Віцебскай губерні, але апошнія гады жыцця правёў у Парыжы, дзе і памёр у 1868 г.

На творчасць Ф. Гарэцкага значны ўплыў аказаў К. П. Брулоў. У творах Ф. Гарэцкага побач з класіцызмам прысутнічаюць і рысы сентыменталізму. Персанажы яго твораў вызначаюцца псіхалагічнай выразнасцю, завершанасцю жывапіснай формы.

На адной з акадэмічных выставак 50-х гадоў з'явілася карціна Ф. Гарэцкага «Маці ля пасцелі паміраючай дачкі» (месца знаходжання невядома), якая пакарыла гледачоў сваім драматызмам. Гэту ж тэму мастак паўтарыў і ў карціне «Апошняе прычашчэнне» (месца знаходжання невядома), дзе паказаў цяжка хворую маладую жанчыну, каля якой клапоцяцца маці і каталіцкі свяшчэннік. Нягледзячы на некаторую ідэалізацыю вобразаў, у карціне яўна адчуваюцца напружанасць і ўсхваляванасць. Тут, відаць, праявіўся асабісты настрой жывапісца, абумоўлены кепскім станам яго здароўя ў той час і цяжкім матэрыяльным становішчам. Такая ж няўцешнасць і журба адчуваюцца і ў карціне «Сляпы жабрак з павадыром» (ДММ ЛітССР), якая па мастацкаму ўзроўню блізкая да твораў рускіх мастакоў-перадзвіжнікаў.

Ф. Гарэцкі вядомы і як выдатны партрэтыст. Захаваўся партрэт скульптара П. К. Клота (Траццякоўская галерэя), які вызначаецца глыбокай псіхалагічнай характарыстыкай і высокім майстэрствам выканання.

У творчасці Ф. Гарэцкага ярка праявіўся дэмакратычны настрой перадавой беларускай і літоўскай інтэлігенцыі. У гэтым сэнсе яго творчасць з'яўляецца значным укладам у гісторыю мастацкай культуры двух брацкіх народаў.

Прыкметнае месца ў беларускім жывапісе канца XVIII — першай паловы XIX ст. належыць п е й з а ж у. Над ім працавалі не толькі мастакі-пейзажысты, але і майстры іншых жанраў. Развіццё беларускага пейзажнага жывапісу мае свае адметныя асаблівасці.

---

[44] Архіў Рускага музея ў Ленінградзе, ф. 22, адз. зах. 37, л. 3—16.

[45] Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1893. С. 223.

Калі для рускага пейзажа канца XVIII — пачатку XIX ст. характэрны класічная ўраўнаважанасць, узнёсласць, эмацыянальнасць (Ф. Аляксееў, М. Вараб'ёў), то для беларускага больш уласцівы спакойныя, сузіральныя, хутчэй ідылічныя адносіны да паказу прыроды. Пераважаюць адлюстраванні дваранскіх сядзіб і прывабных куточкаў беларускай зямлі. У творчасці беларускіх пейзажыстаў рысы класіцызму трактуюцца ў больш будзённым, спрошчаным выглядзе. Гэта тлумачыцца тым, што пейзажны жывапіс у той час набыў чыста утылітарны характар. Ім упрыгожвалі свае гасцінныя беларускія магнаты і дробнапамесная шляхта.

Але ў пачатку 30-х гадоў пейзаж пачынае набываць новыя адценні, што было абумоўлена пранікненнем рамантычных павеваў. Мастакі пачынаюць рамантызаваць родную прыроду, ствараюць яе эмацыянальны вобраз (Я. Дамель, В. Ваньковіч і інш.). У канцы 40-х гадоў пейзаж канчаткова траціць ідылічны характар. У ім усё часцей гучаць ноткі дэмакратызму, пільнай увагі да жыцця народа, да яго штодзённых клопатаў. Многія пейзажысты насяляюць свае творы людзьмі, звяртаюць увагу на характэрныя дэталі і з'явы іх жыцця і побыту (В. Дмахоўскі). Мастакі выкарыстоўваюць дасягненні пейзажыстаў заходнееўрапейскай школы XVII—XVIII стст. (У. Хогарт, Д. Тэнерс і інш.).

Яркім прадстаўніком беларускага пейзажнага жывапісу першай паловы XIX ст. з'яўляецца Вікенцій Ігнатавіч Дмахоўскі (1807—1862). Сучаснікі называлі яго «Клодам Ларэнам віленскіх ваколіц». Яго пейзажы такія ж паэтычныя і велічныя, эмацыянальна насычаныя, строгія па кампазіцыі, як і ў выдатнага французскага жывапісца XVII ст. У многіх з іх, як і ў К. Ларэна, паказаны людзі, занятыя паўсядзённай працай.

Цікавая біяграфія жывапісца. Нарадзіўся ён у в. Нагародавічы (Дзятлаўскі р-н) у сям'і дробнапаместнага беларускага шляхціца. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскім універсітэце ў Я. Рустэма. Характэрна, што ён, таксама як і многія яго равеснікі (Ю. Карчэўскі, Р. Слізень і інш.), афіцыйна лічыўся студэнтам літаратурнага факультэта. У колах беларускай шляхты пачатку XIX ст. прафесія мастака была непапулярнай. Многія імкнуліся даць сваім дзецям спецыяльнасць літаратара, філосафа, юрыста і г. д., але толькі не жывапісца. Жывапіс яны лічылі заняткам другарадным. З універсітэта Дмахоўскага прызвалі ў армію. Магчыма, ён з'яўляўся членам адной з тайных студэнцкіх арганізацый, за што і быў «здадзены ў салдаты». У 1831 г., ужо ў чыне падпаручніка 13-га уланскага палка, ён прыняў удзел у польскім паўстанні. Пасля падаўлення паўстання быў вымушаны эмігрыраваць за мяжу. Па царскай амністыі 1837 г. В. Дмахоўскі вярнуўся на Навагрудчыну, дзе пражыў амаль бязвыезна, зрэдку наведваючы толькі Вільню, да канца сваіх дзён.

Працаваў В. Дмахоўскі шмат і напружана. Яго работы ў той час былі шырока вядомы на Беларусі, у Літве і Польшчы. У асноўным ён замалёўваў месцы, звязаныя з жыццём і дзейнасцю славутага польскага паэта А. Міцкевіча, асабістым сябрам якога быў.

З ранніх работ В. Дмахоўскага вядомы пейзаж «Радзіма» (1843, ДММ ЛітССР), напісаны ў маёнтку Нагародавічы. Патрыярхальны ўклад жыцця дробнапаместнага беларускага шляхціца перададзены тут востра і пераканаўча. У самім выбары сюжэта відаць адданасць і любоў да родных мясцін. У карціне паказаны прасторны двор, на якім гуляюць пад наглядам нянек панскія дзеці, тут жа вывешана для сушкі бялізна, ходзяць куры, па рацэ плывуць гусі.

Удалечыні просты аднапавярховы драўляны дом традыцыйнай беларускай сельскай архітэктуры. Усе дэталі дома і прыбудовак выпісаны ўважліва і любоўна.

У больш позні перыяд напісаны пейзажы «Возера Свіцязь», «Захад сонца» (месца знаходжання невядома) і інш. Да гэтага ж перыяду, відаць, належыць і пейзаж «Начлег» (ДММ ЛітССР), дзе ідэалізацыя патрыярхальнага быту ўжо саступіла месца рамантызацыі і паэтызаванню. У пейзажы паказаны сціплы куток беларускай прыроды. На пярэднім плане ля вогнішча фігуры пастухоў. У начным прыцемку патанаюць абрысы дрэў і возера, і толькі адзінокі месяц ціха плыве над зямлёю. Усё ў гэтым пейзажы проста і звычайна, але разам з тым паэтычна і ўсхвалявана. Тут няма акадэмічнай умоўнасці і скаванасці.

Жывапісная спадчына В. Дмахоўскага мае значную цікавасць для гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі. Яго без перабольшвання можна лічыць заснавальнікам беларускага рэалістычнага пейзажа. Нягледзячы на некаторую ідэалізацыю патрыярхальнага быту дробнапаместнай шляхты, Дмахоўскі ўнёс у беларускі пейзаж свежую дэмакратычную струю, упершыню звярнуўся да паказу беларускай прыроды. Гэтыя тэндэнцыі ў далейшым знайшлі развіццё ў творчасці беларускіх пейзажыстаў — выхаванцаў рускай акадэмічнай школы М. Атрыганьева, Б. Залескага і А. Жамета, творчасць якіх у асноўным развівалася ўжо ў другой палове XIX ст.

Жывапіс Беларусі першай паловы XIX ст. мае багатую, самабытную гісторыю. Яго станаўленне і развіццё ішлі ў адзіным рэчышчы з рускім жывапісам. Гэта было абумоўлена не толькі агульнасцю лёсаў братніх народаў, але і агульнай мастацкай адукацыяй.

Беларускі жывапіс, таксама як і рускі, прайшоў шлях ад класіцызму да дэмакратычнага рэалізму. Хоць рэалізм у беларускім жывапісе першай паловы XIX ст. быў яшчэ сузіральным, аднак ён падрыхтаваў глебу для з'яўлення ўжо ў другой палове XIX ст. твораў, блізкіх да крытычнага рэалізму. Многія беларускія мастакі другой паловы XIX ст. развілі і паглыбілі дэмакратычныя тэндэнцыі, закладзеныя сваімі папярэднікамі.

Развіццё беларускага жывапісу ў першай палове XIX ст. адбывалася ў цесным узаемадзеянні з мастацтвам польскага, літоўскага і ўкраінскага народаў. Беларускі жывапіс увабраў пэўныя рысы нацыянальнай культуры гэтых народаў, але ніколі не траціў сваіх характэрных нацыянальных асаблівасцей.

* * *

Манументальна-дэкаратыўны жывапіс на тэрыторыі Беларусі ў пачатку XIX ст. развіваўся ў асноўным у рэчышчы стылю класіцызму. Далучэнне Беларусі да Расіі садзейнічала ўзмацненню сувязей з перадавой рускай культурай. Пецярбургская акадэмія мастацтваў стала асноўным цэнтрам мастацкага выхавання ў краіне. Яна сцвярджала класічны напрамак, які яскрава адлюстраваўся ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве.

У заходнія вобласці Беларусі класіцызм пранікаў праз заходнееўрапейскія школы, дзе вучыліся многія мастакі, якія пасля працавалі на Беларусі. Такім чынам, руская і еўрапейская мастацкія культуры суіснавалі і ўзаемадзейнічалі на тэрыторыі Беларусі, надаючы манументальна-дэкаратыўнаму мастацтву гэтага рэгіёна рысы непаўторнасці і своеасаблівасці. Класічную сістэму афіцыйнага стылю праз прызму народнага мастацтва засвойвалі мясцовыя майстры, што прыўносіла ў роспіс нацыянальныя традыцыі.

З уплывам рускай будаўнічай школы на тэрыторыі Беларусі значна распаўсюдзіліся цэнтрычныя храмы-ратонды, будаваліся вялікія саборы. Найбольш грандыёзны з іх Іосіфаўскі сабор быў пабудаваны ў Магілёве ў 1798 г. па праекту прадстаўніка пецярбургскай класіцыстычнай школы архітэктара М. А. Львова. Дэкарыраваць сабор быў запрошаны вядомы рускі мастак У. Л. Баравікоўскі. Ён напісаў восем вялікіх абразоў для іканастаса і, магчыма, быў аўтарам роспісу скляпенняў. Мяркуючы па чатырох уцалелых абразах іканастаса, роспісы былі выкананы з надзвычайнай свабодай і майстэрствам, уражвалі багаццем колеравых суадносін. Разам з тым налёт акадэмічнай ідэалізацыі, імкненне ўвасобіць узвышаны этычны ідэал у адэкватнай яму гарманічнай і прыгожай форме яўна сведчаць аб трывалай прыхільнасці да класіцыстычнага напрамку.

Стройная паслядоўная дэкаратыўная сістэма класіцызму, якая абапіралася на ўзоры антычнага і рэнесанснага мастацтва, была непарыўна звязана з архітэктурай. Запазычанне класічных форм архітэктуры спрыяла распаўсюджанню ў дэкоры інтэр'ераў культавых і грамадзянскіх збудаванняў класічнага арнаменту, міфалагічных і алегарычных сюжэтаў. Тэктанічна вырашаныя інтэр'еры збіраюць у свае выразныя геаметрычныя чляненні (плафоны, разеткі, медальёны, панелі і інш.) манументальна-дэкаратыўны жывапіс і ляпны дэкор.

Праблему сінтэзу мастацтваў класіцызм вырашаў інакш, чым гэта рабілася ў XVIII ст. Калі ў барочнай архітэктуры манументальны жывапіс цалкам падпарадкоўваўся патрабаванням упрыгожання будынка і выконваў падпарадкаваную дэкаратыўную ролю, то зараз іх гарманічнае аб'яднанне падтрымлівала і выяўляла асаблівасці кожнага віду мастацтва.

Характэрным прыкладам з'яўляюцца роспісы касцёла св. Тадэвуша ў в. Лучай Пастаўскага раёна. У першай палове XIX ст. пры яго перабудове інтэр'еры былі распісаны мастаком, які арыентаваўся на італьянскія ўзоры. Насычаную архітэктурную пластыку касцёла падтрымліваюць і развіваюць роспісы, выкананыя ў тэхніцы грызайль, што стварала ілюзію прасторава-аб'ёмных кампанентаў архітэктурнай формы, скульптурнага рэльефу, арнаментальнай ляпніны як аднаго са сродкаў чляпення плоскасці сцяны і прасторы.

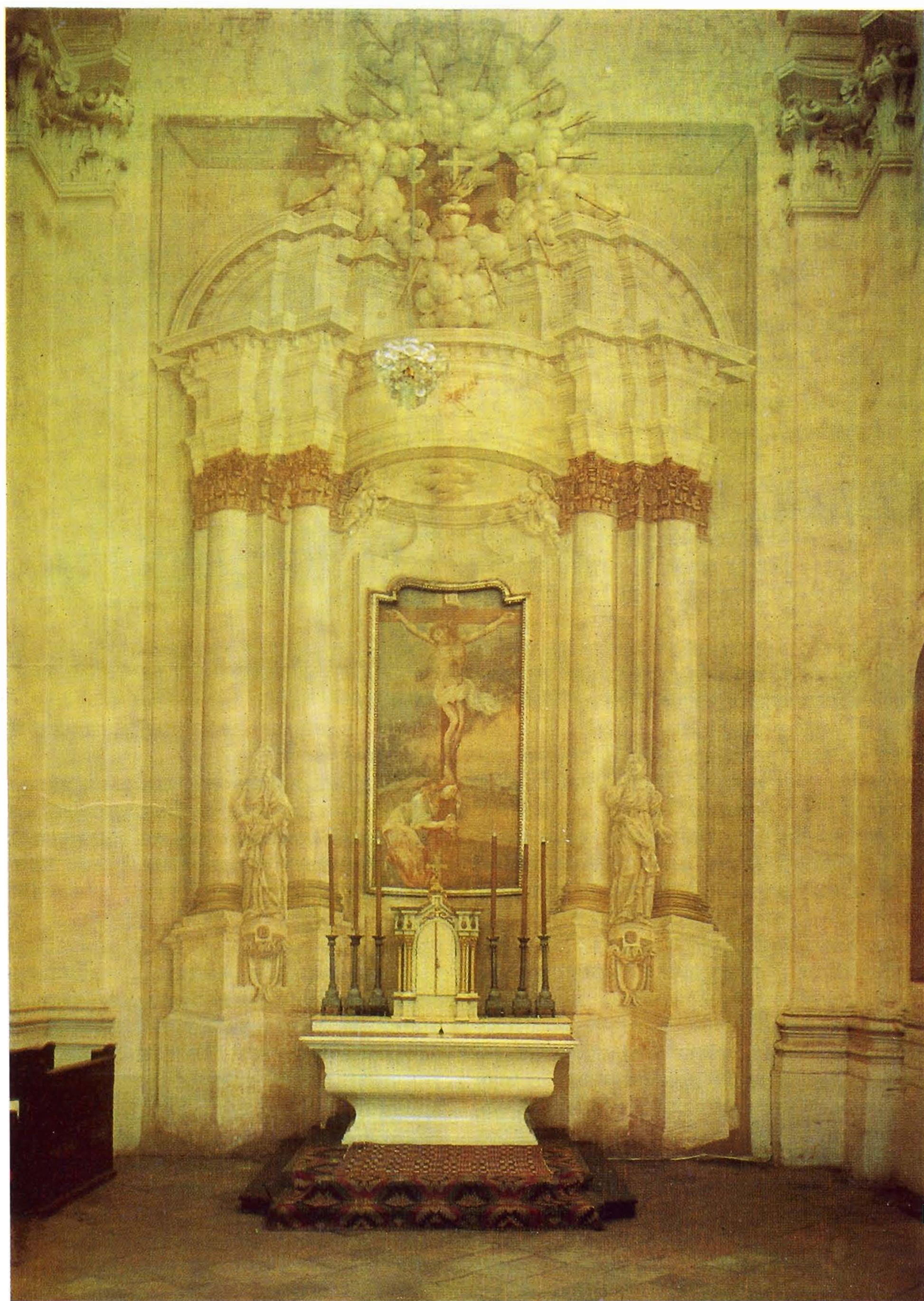
Ніжняя частка купала запоўнена ілюзорна-перспектыўнай архітэктурнай кампазіцыяй, якая імітуе балюстраду, упрыгожаную ляпнымі гірляндамі і завіткамі аканту.

У люнетах цэнтральнага нефа — маляваныя васьміграппыя плафончыкі. На ветразях, тарцовых сценах трансепта і ў консе апсіды выявы евангелістаў, святых і анёлаў. Сцэны бакавых нефаў дэкарыраваны фрэскавай размалёўкай, якая імітуе скульптурны рэльеф. Гэтак жа выканана і размешчанае пад уваходам пано-картуш з выявамі двух воінаў са шчытамі і воінскіх атрыбутаў. Разнастайным арнаментальным дэкорам запоўнены ўсе плоскасці сцен і перакрыццяў. У ілюзорна распісаных нішах размешчаны жывапісныя пано на евангельскія сюжэты, а таксама сцэны жыцця св. Лайолы і апостала Тадэвуша.

Пры такой пластычнай сістэме дэкору захоўваліся раўнавага частак роспісу, прастата і дасканаласць іх суадносін, вылучэнне галоўных элементаў, яснасць сілуэта, што стварала цэласнасць успрымання.

У стылістыцы, блізкай да роспісу касцёла ў в. Лучай, дэкарыравана Варварынская царква ў Пінску. У яе апсідзе архітэктурны прафіляваны карніз пераходзіць у маляваны арнаментальны фрыз, які падзяляе выкананую ў тэхніцы грызайль у традыцыях ранняга класіцызму размалёў-

54. Распяцце. Фрэска алтара касцёла ў в. Будслаў Мядзельскага р-на Мінскай вобл. 1783



ку алтарнай часткі на два ярусы. У ніжнім імітуюцца архітэктурныя формы карынфскага ордэра (паўратонда з дзвюма галерэямі, якія разыходзяцца ў два бакі). Столь паўратонды арнаментавана кесонам. Аднаведны дэкор і на падпружных арках зальнага памяшкання. У конхе над лучковымі вокнамі, якія абрамляе стылізаваны расліны арнамент, намаляваны невялікія плафоны.

На мяжы двух стагоддзяў мастаком А. Антажэўскім выканаы роспіс касцёла Уп͏эсця ў в. Будслаў Мядзельскага раёна. Велічную і манументальную архітэктуру галоўнага алтара імітуе роспіс у тэхніцы грызайль. У цэнтры яго алтарны абраз «Распяцце». Яго фланкіруюць ілюзорна напісаныя калоны карынфскага ордэра і нібы скульптурныя постаці маці боскай і Марыі Егіпецкай.

Такога ж характару роспісы ўпрыгожвалі касцёлы ў в. Геранёны і г. Лідзе Гродзенскай вобласці.

У пачатку XIX ст. разам з класічным вырашэннем у роспісах інтэр'ераў з'яўляюцца матывы неаготыкі, напрыклад у касцёле в. Жупраны Гродзенскай вобласці. Роспіс конхі і арачных пралётаў імітуе неіснуючыя нервюры. У намаляваных стральчатых арках конхі паказаны літургічныя атрыбуты, над імі з абодвух бакоў — па два анёлы, якія падтрымліваюць папскую тыяру, у цэнтры — агнец. У разарваным антаблеменце алтара — выява Саваофа, выкананая ў традыцыях акадэмізму. Аркі нефаў упрыгожаны прамавугольнымі кесонамі з разеткамі. Міжарачныя пралёты цэнтральнага нефа распісаны арнаментам з сустрэчных трохвугольнікаў, якія завяршаюцца выявамі анёлаў; бакавыя нефы — выявамі перакрыжаваных нервюр, абрамленых стылізаваным лісцем плюшчу.

Плафон Троіцкага касцёла ў Ружанах распісаны жывапіснымі ўстаўкамі ў медальёнах і грызайлем, які імітуе нервюрныя зводы. У медальёнах дадзены выявы евангельскіх сцэн. Эфектныя ў каларыстычных адносінах, лагічна і ясна скампанаваныя, яны, аднак, страчваюць значнасць манументальных вобразаў і

55. Фрагмент роспісу ў царкве Раства багародзіцы ў г. Слаўгарадзе Магілёўскай вобл. Канец XVIII ст.

маюць адценне павярхоўнага салоннага мастацтва.

Традыцыі барока, якія моцна і доўга трымаліся ў беларускім мастацтве і абапіраліся на густы правінцыяльнага шляхецтва, гараджан і каталіцкіх ордэнаў, спарадычна прабіваліся праз пануючы стыль класіцызму.

Так, плафон Спаса-Праабражэнскай царквы ў Смалянах Аршанскага раёна запаўняюць выявы дванаццаці апосталаў у рост. Велічныя постаці, усхваляваныя жэсты, струменістае адзенне сведчаць аб прыхільнасці аўтара да барочных традыцый. Фігуры апосталаў з простанароднай суровай знешнасцю, напісаныя на дошках тэмперай, запаўняюць амаль усе плоскасці граней купала.

Невялікія правінцыяльныя цэркі і касцёлы часта размалёўвалі мяс-

цовыя майстры, якія своеасабліва засвойвалі пануючыя стылі — класіцызм і барока. Яны змякчалі строгасць афіцыйных стыляў прыўняссеннем у роспіс нацыянальных традыцый, быццам бы стваралі мясцовы варыянт «высокіх» стыляў.

Прыкладам гэтых тэндэнцый з'яўляюцца роспісы царквы ў в. Дубна, касцёла ў в. Струбніца Мастоўскага раёна і інш. Так, у царкве в. Дубна мясцовы мастак выкарыстоўвае і праваслаўную і каталіцкую іканаграфію ў трактоўцы евангельскіх сюжэтаў. Вобразы святых і апосталаў вылучаюцца мясцовым тыпажом.

Дэфармацыя маштабных суадносін у роспісах двух бакавых алтароў і фрыза (касцёл у Струбніцы), які цягнецца па перыметру сцен, адлюстравала своеасаблівасць пластычнага мыслення народнага майстра.

У тагачасныя манументальныя роспісы храмаў усё часцей пранікалі свецкія матывы і рэалістычнае светаадчуванне. Дэкаратыўна-манументальны роспіс палацаў меў цалкам свецкі характар. Антычныя міфалагічныя сюжэты, алегарычныя вобразы спалучаліся ў ім з арнаментальнымі кампазіцыямі.

У палацах, сядзібных дамах, гарадскіх асабняках квітнела мастацтва роспісу скляпенняў. Часцей за ўсё гэта былі манахромныя арнаменты з яркімі каляровымі клеймамі. Паўтор адных і тых жа матываў сваёй манатоннасцю надаваў кампазіцыям спакойны і велічны рытм. Дэкаратыўнай насычанасцю, дакладнымі маштабнымі суадносінамі ўражвае вырашэнне інтэр'ераў палаца ў в. Жылічы Кіраўскага раёна, пабудаванага па праекту вядомага архітэктара К. Падчашынскага. Кесаніраваную столь з ляпной разеткай у цэнтры ўпрыгожваў манахромны роспіс, асноўным матывам якога быў раслінны арнамент. Аналагічныя роспісы аздаблялі Сноўскі, Гомельскі і іншыя палацы. Вызначальная роля рысунка і святлацень, завершанасць і скульптурная акрэсленасць форм, ураўнаважанасць кампазіцый характэрны для роспісаў у тэхніцы грызайль, якая была надзвычай пашырана не толькі ў культавых пабудовах першай паловы XIX ст., але і ў афармленні інтэр'ераў грамадзянскіх будынкаў.

Класіцызм першай паловы XIX ст. садзейнічаў развіццю дэмакратычнай плыні ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве і абнаўленню мастацка-выразных сродкаў.

ГРАФІКА

Графічнае мастацтва, якое ў эпохі Рэнесанса і барока мела на Беларусі вялікія і багатыя традыцыі, у першай палове XIX ст. уступіла ў новую фазу развіцця. Як і ў жывапісе, у ім пануючым быў стыль класіцызму, які, аднак, не стварыў закончаных форм (як, напрыклад, у дойлідстве) і ўжо ў 30-я гады саступіў месца рамантызму. У той жа час у барацьбе з устарэлай класіцыстычнай схемай упершыню прыкметна ўзмацняюцца рэалістычныя тэндэнцыі, прычым у графіцы — мастацтве найбольш масавым і дэмакратычным, адчувальным да жыцця — гэтыя тэндэнцыі прыкметны асабліва ярка. У ёй з найбольшай непасрэднасцю выявіліся адыход ад царкоўна-рэлігійнай тэматыкі, пошукі ясных і даступных форм для паказу простага жыццёвага зместу. Рэалістычныя і дэмакратычныя здабыткі графікі выявіліся ў пашырэнні тэматыкі (асабліва бытавых матываў), што сведчыла пра ўзрастаючую цікавасць мастакоў да навакольнай рэчаіснасці, жыцця народа.

У параўнанні з ранейшымі перыядамі ўдзельная вага графікі ў мастацтве ўзрасла. Развіццё паліграфіі з больш масавымі тыражамі друкаваных выданняў патрабавала спецыялістаў рознага профілю — ілюстратараў, шрыфтавікоў, картогра-

фаў, стымулявала развіццё кніжнай графікі.

Важным відам графічнага мастацтва стаў народны лубок, росквіт якога прыпадае на XVIII — першую палову XIX ст. Але асабліва шырокае

56. В. Ваньковіч. Аўтапартрэт. 1830-я гг. Варшава. Нацыянальны музей

развіццё і пашырэнне атрымалі накіды і замалёўкі, якія ў першыя дзесяцігоддзі XIX ст. фактычна ўпершыню пачынаюць сцвярджаць сваё самастойнае мастацкае існаванне. Гэтыя малюнкі цікавыя тым, што ў іх адлюстраваны непасрэдныя жывыя ўражанні ад рэчаіснасці. Звярталіся да іх, натуральна, і жывапісцы, і архітэктары, занатоўваючы свае першыя думкі пра той ці іншы твор, яшчэ не адкарэктыраваны воляй заказчыка і ўмоўнасцямі мастацкіх стыляў, норм і эстэтычных канонаў. Яшчэ чакаюць свайго даследчыка малюнкі Я. Рустэма, Ю. Аляшкевіча, В. Ваньковіча, І. Хруцкага, К. Русецкага, С. Заранкі, А. Шэмеша, М. Кулешы, К. Бахматовіча, Я. Сухадольскага і многіх іншых мастакоў, якія ўнеслі прыкметны ўклад у мастацтва Беларусі, Літвы і Польшчы, Расіі.

Як адзначана вышэй, некаторыя здольныя мастакі з Беларусі вучыліся ў гэты час у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў і ў Вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве. На Беларусі значным мастацка-прафесійным асяродкам была Полацкая езуіцкая акадэмія, дзе атрымалі свае першыя веды ў галіне мастацтва В. Ваньковіч, Р. Слізень, К. Бароўскі, вядомы рускі мастак Ф. Талстой і інш.[46]

І ўсё ж асноўным цэнтрам падрыхтоўкі прафесійных мастакоў — ураджэнцаў Беларусі — у гэты перыяд быў Віленскі універсітэт. Некаторыя даследчыкі ставяць Віленскую мастацкую школу на адзін узровень з мастацкімі школамі пры Варшаўскім і Кракаўскім універсітэтах. Адсюль робіцца не зусім дакладны вывад аб «пераважнай большасці палякаў» сярод студэнтаў Віленскага універсітэта[47]. На самай справе ў Віленскім універсітэце побач з літоўцамі і палякамі было нямала навучэнцаў з гарадоў, мястэчак і вёсак Беларусі, прычым мастацкія класы часцей наведвалі малазабяспечаныя студэнты з сацыяльных нізоў. У сваіх успамінах аб рысавальным класе Віленскага універсітэта А. Шэмеш (ён, дарэчы, нарадзіўся на Случчыне) піша: «Там можна было бачыць розныя твары і фігуры: некаторыя (гэта рэдка) яўна належалі да вышэйшых класаў нашага грамад-

---

[46] У Полацкай акадэміі доўгі час выкладаў аўстрыец Габрыэль Грубер, які вучыўся ў Мастацкай акадэміі ў Вене і шмат зрабіў для прафесійнай адукацыі на Беларусі (гл.: Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. С. 305).

[47] Свирида И. И. Польская художественная жизнь. М., 1978. С. 147.

ства, другія — зусім вясковыя, у грубых кажухах і байкавых капотах» [48].

Найбольш вядомыя графікі — М. Падалінскі, Ю. Главацкі, Ю. Азямблоўскі, Б. Клямбоўскі — парадзіліся ў Мінску, другія прыехалі ў Вільню са Слуцка, Радашковіч, Ашмян. Усе яны прагна імкнуліся стаць мастакамі, перамагаючы на сваім шляху вялікія цяжкасці.

Спецыфічныя асаблівасці развіцця тагачаснай беларускай графікі (як, дарэчы, і іншых відаў мастацтва) абумоўлены радам сацыяльных фактараў. Сваёй дзяржаўнасці Беларусь не мела, сацыяльна-палітычны прыгнёт народа спалучаўся з нацыянальным. Рэпрэсіі, якія пачаліся пасля падаўлення паўстання 1830—1831 гг., выклікалі эміграцыю творчай інтэлігенцыі. Прадстаўнікі паланізаванай шляхты досыць часта лічылі сябе «палякамі» (нельга забываць, што назва «Беларусь», як і беларуская мова, была фактычна забаронена), хоць змест іх работ, створаных на мясцовым матэрыяле, па сутнасці, быў беларускім.

Мастакі — выказнікі дум і пачуццяў народа — балюча перажывалі цяжкі, амаль трагічны лёс свайго зрабаванага краю, сваёй зямлі і народа, імкнуліся служыць ім усім сэрцам і талентам. Не маючы выданняў на роднай мове, графікі — ураджэнцы Беларусі — прымалі ўдзел у ілюстраванні кніг на польскай і рускай мовах. Пры гэтым яны шырока выкарыстоўвалі свой жыццёвы і творчы вопыт, уласныя натурныя назіранні, што нярэдка надавала іх работам пэўны нацыянальны каларыт. Усведамленне нацыянальных задач у галіне мастацкай культуры хоць яшчэ і не зрабілася вядучай тэндэнцыяй (як, напрыклад, у рускім мастацтве 60-х гадоў XIX ст.), але паступова станавілася прыкметнай з'явай творчай асобы. «Рамантызм у літоўскім мастацтве вырас, абапіраючыся на праўду жыцця, на выяўленне сваёй любві і повязей да роднай зямлі, да прыгажосці яе прыроды, да трагічнага лёсу свайго народа і нацыі, на мары і рашучасць дасягнуць больш шчаслівай будучыні» [49], — піша літоўскі даследчык У. Дрэма. І яго словы можна цалкам аднесці да мастакоў — ураджэнцаў Беларусі.

57. К. Кукевіч. Букініст. 1830-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

[48] Szemesz A. Wspomnienia o szkole malarskiej Wileńskiej // Athenaeum. 1844. T. 4. S. 210.

[49] Дрема В. Искусство Литвы // История искусства народов СССР. М., 1979. Т. 5. С. 228.

У мастацтве барока металагравюра абслугоўвала ў асноўным польска-лацінскую кнігу (у беларускім кірыліцкім друкарстве яна сустракалася як выключэнне), прымянялася ў ілюстрацыях, гравюрах-тэзісах, або так званых «канклюзіях». У пачатку XIX ст. упершыню пашыраецца рэпрадукцыйная гравюра, якая служыла папулярызацыі жывапісных твораў, скульптур, фрэсак і г. д. Відную ролю яна адыграла і ў развіцці рэалістычнага партрэта (у меншай ступені — пейзажа).

Праца гравёра, якога вялікі ўкраінскі пясняр Т. Шаўчэнка называў «пашыральнікам прыгожага і павучальнага ў грамадстве, распаўсюджвальнікам святла ісціны» [50], патрабуе працяглага навучання, карпатлівай і вельмі ўпартай работы над сабой, што маглі дазволіць сабе толькі матэрыяльна забяспечаныя студэнты, якіх у Віленскім універсітэце было няшмат. «Гравюры ў нас не маюць попыту, а таму жыццё гравёра вельмі цяжкае, мазольнае, якое патрабуе вытрымкі, для моладзі не прывабнае, бо не забяспечвае сродкаў для жыцця... Якія перспектывы мае ў нас гравёр, пачынаючы працу над значным творам? Хто яму аплоціць шматгадовую работу, за якую ён павінен утрымліваць сябе і сям'ю?» [51] — гаворыцца ў рапарце савета Варшаўскага універсітэта Камісіі адукацыі (1827).

Аналагічная сітуацыя назіралася і ў Віленскім універсітэце, дзе мастацтва графікі карысталася меншай папулярнасцю, чым жывапіс. Таму гравіраванню звычайна вучыліся дзяржаўныя стыпендыяты, асобныя з якіх часам на казённыя грошы пасылаліся для ўдасканальвання ў галіне гравюры за мяжу. Тым не менш арганізацыя кафедры графікі з'явілася несумненна паваротнай вяхой у развіцці графічнага мастацтва Беларусі. Спачатку кафедрай кіраваў італьянец Ісідор Вейс (год параджэння невядомы, памёр у 1820 г.), які жыў і працаваў у Вільні, дзе меў уласную друкарню для адбіткаў гравюр. Ён добра валодаў тэхнікай металагравюры (пераважна медзярыта), быў чулым настаўнікам, даваў вучням трывалыя асновы прафесійнай граматы. Выхаваны па цэхавых традыцыях мінулага стагоддзя, Вейс добра ведаў старую беларускую і літоўскую гравюру і ў педагагічнай сістэме (як і ва ўласнай творчасці) працягваў яе традыцыі, не вылучаючы новай стылявой праграмы [52].

Пасля Вейса кафедрай графікі кіраваў англічанін Джозеф Сандэрс (1773—1845) — адукаваны чалавек (у Віленскім універсітэце ён пэўны час выкладаў і гісторыю мастацтва), выдатны рысавальшчык і майстар разцовай гравюры. Мастацкую адукацыю атрымаў у Англіі. У 90-я гады XVIII ст. быў запрошаны ў Пецярбург для гравіроўкі рэпрадукцый з карцін Эрмітажа, а ў першае дзесяцігоддзе XIX ст. пераехаў у Вільню [53].

Дж. Сандэрс сур'ёзна ставіўся да сваёй педагагічнай дзейнасці і з рэдкай руплівасцю клапаціўся пра адукацыю маладых мастакоў у Віленскім універсітэце, садзейнічаў далейшай прафесіяналізацыі мастацкай школы. Навучанне было падпарадкавана адзінай праграме, якая прадугледжвала не толькі спецыяльныя прадметы (малюнак, анатомію, перспектыву, гравюру), але таксама тэ-

---

[50] Цыт. па кн.: Касіян В. Українська дожовтнева реалістична графіка. Київ, 1961. С. 19.

[51] Цыт. па кн.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. М., 1978. С. 136.

[52] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972. С. 331.

[53] З 1794 г. Дж. Сандэрс «лічыўся гравёрам яго вялікасці пры Эрмітажы з акладам 1200 руб.» У 1800 г. абраны акадэмікам (гл.: Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. СПб., 1895. Стоўб. 578).

орыю і гісторыю мастацтва, французскую і нямецкую мовы, рыторыку і паэзію. У школе з'явілася калекцыя гравюр, неабходных для вучэбнага працэсу. Сандэрс стаў таксама адным з ініцыятараў арганізацыі ў Вільні мастацкіх выставак, першая з якіх адкрылася ў 1820 г. ужо пасля ад'езду мастака ў Італію [54].

Большасць гравюр мастака зроблена яшчэ ў пецярбургскі перыяд [55]. У Вільні ён у асноўным працягваў займацца рэпрадукцыйнай гравюрай, узнаўляючы жывапісныя партрэты Я. Рустэма, якія дакладна перадаюць усе асаблівасці арыгіналаў — святлоценявыя эфекты, аб'ём, фактуру, матэрыяльнасць выявы (аўтапартрэт Я. Рустэма, партрэты прафесараў Нішкоўскага, Славінскага і інш.). Гэтыя асаблівасці графічнага почырку майстра праявіліся і ў цыкле яго ілюстрацый да казак «Тысяча і адна ноч». У штрыхоўцы Сандэрс часцей за ўсё карыстаўся косай клеткай, педантычна строгімі і тонкімі паралельнымі лініямі, нязменна пакладзенымі па форме. Як зазначаюць даследчыкі, ён скіроўваў творчыя пошукі ў бок прастаты, яснасці пластычнай формы, бездакорнасці малюнка і чоткасці, выразнасці кампазіцыі [56].

Адным з лепшых вучняў Сандэрса быў Міхаіл Дамінікавіч П а д а л і н с к і (1783—1856) — таленавіты і найбольш прыкметны гравёр першай паловы XIX ст. На кафедры графікі ён пэўны час замяняў Сандэрса. Такім чынам, Падалінскі стаў першым прадстаўніком мясцовай школы, які пачаў рыхтаваць прафесійных графікаў пасля замежных мастакоў. Нарадзіўся ён у Мінску. У 1802—1808 гг. вучыўся ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. У 1806 г. за малюнак з натуры атрымаў другі, а ў 1808 г. — першы сярэбраны медаль [57].

У Дзяржаўным Рускім музеі захоўваецца малюнак М. Падалінскага «Два натуршчыкі» [58]. Ён сведчыць, што мастак дасканала авалодаў анатоміяй чалавека, упэўненай святлоценявой мадэліроўкай формы. У выдатна пабудаваных фігурах натуршчыкаў цудоўна спалучаюцца лінейна-графічны і аб'ёмна-танальны пачаткі.

У 1808 г. М. Падалінскі «па прашэнню» быў зволены з акадэміі, атрымаўшы атэстат I ступені і шпагу [59].

Гравюрай М. Падалінскі пачаў займацца з 1802 г. яшчэ ў Пецярбургу, дзе ўдзельнічаў у гравіраванні рэпрадукцый з карцін Эрмітажа. Пасля пераезду ў Вільню стаў асістэнтам свайго прафесара, а скончыўшы універсітэт (відаць, у 1825 г.), выкладаў малюнак у гімназіях Вільні, Маладзечна; пазней, да канца сваіх дзён працаваў настаўнікам малявання ў Мінску.

З творчай спадчыны М. Падалінскага захавалася няшмат, але і тыя гравюры, якія маюцца, сведчаць пра незвычайны талент гравёра. Гэта перш за ўсё серыя партрэтаў прафесараў Віленскага універсітэта, асобныя з якіх зроблены з жывапісных арыгіналаў Я. Рустэма і яго вучняў.

Будучы вучнем Сандэрса, Падалінскі ідзе за ім у манеры гравіроўкі, характары мадэліроўкі формы (партрэты В. Герберскага, І. Франка і інш.).

---

[54] Па стану здароўя Сандэрс ад'ехаў з Вільні ў Фларэнцыю, адкуль працягваў аказваць увагу вучням Віленскага універсітэта і ажыццяўляў для яго закуп твораў (гл.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 147, 231, 245).

[55] Пералік і апісанне твораў Дж. Сандэрса пецярбургскага перыяду гл. у кн.: Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893. Т. 1.

[56] История искусства народов СССР. Т. 5. С. 246.

[57] Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. 1. С. 311—312.

[58] Рэпрадуцыраваны ў кн.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 135.

[59] Собко Н. П. Словарь русских художников. Т. 1. С. 311—312.

Цікавы партрэт Л. Сапегі, які, відавочна, таксама ўзнаўляе жывапісны арыгінал. Гэта тыповы парадны партрэт. Параднасць позы не перашкаджае ўспрыманню характару партрэтаванага, на твары якога можна прачытаць яснасць розуму і цвёрдасць духу. Тэхнічна гравюра зроблена амаль бездакорна, у ёй ва ўсю моц выяўляюцца лепшыя якасці школы Сандэрса: дакладнасць прапорцый, аб'ём і матэрыяльнасць, «фактурнасць» выявы, яе скрупулёзная дэталізацыя.

Значную цікавасць уяўляюць таксама ілюстрацыі М. Падалінскага да кнігі «Гісторыя царствавання Жыгімонта III».

Творчасць М. Падалінскага яшчэ мала вывучана. Гэтаму ў многім перашкаджаюць невялікая колькасць твораў гравёра, што дайшлі да нашых дзён, і абмежаванасць звестак пра яго. Несумненна адно — гэта быў таленавіты мастак, які валодаў усімі сакрэтамі гравёрнага мастацтва і шмат зрабіў для развіцця рэалістычных традыцый у графіцы. Па ўзроўню майстэрства ён мала меў сабе роўных. І толькі нялёгкія ўмовы жыцця не дазволілі яму ва ўсю моц разгарнуць вялікія прыродныя здольнасці.

Здольным вучнем І. Вейса і Дж. Сандэрса быў Тэафіл К і с л і н г (каля 1790—1846), які з 1827 г. выкладаў графіку ў Віленскім універсітэце. Месца яго нараджэння дакладна невядома. Прыкладна з 1814 г. вучыўся ў Сандэрса, пазней як універсітэцкі стыпендыят працягваў адукацыю ў Германіі і Італіі, аб чым сведчыць дакумент «Аб выездзе ў чужыя краі для ўдасканальвання сябе ў гравіравальным мастацтве з 1824 па 1829 г.» [60]

Лёс Т. Кіслінга ў многім сходны з лёсам М. Падалінскага. Апошнія гады жыцця ён правёў у Віцебску, выкладаючы маляванне ў гімназіі.

Як Дж. Сандэрс і М. Падалінскі, Т. Кіслінг працаваў у жанры партрэта, аб чым сведчыць выява заснавальніка Батанічнага саду ў Вільні прафесара Віленскага універсітэта Юндзіла, адлюстраванага на фоне вясковага пейзажу. У прафесійна выкананай гравюры мастак здолеў паказаць унутраны свет чалавека, перадаць характар і дапытлівы розум вучонага.

Па малюнках Я. Рустэма Кіслінг у тэхніцы афорта стварае сатырычныя карты, у якіх у вострай, амаль гратэскнай форме паказвае жыццё мясцовай шляхты і ксяндзоў. Сатырычная накіраванасць гэтых работ, а таксама ўменне мастака некалькімі штрыхамі трапна намаляваць той ці іншы тып, характар выклікае ў памяці ілюстрацыі рускага мастака А. Агіна.

Сярод бытавых замалёвак Кіслінга ліст «Мяснік Кулік» (каля 1814 г.), які пралівае святло на побыт і норавы Вільні першай чвэрці XIX ст. Выява суправаджаецца дасціпным вершаваным подпісам, у якім рэкламуюцца «бравы пан Кулік» і яго тавары. Падобнае адлюстраванне жыцця простых гараджан ва ўмовах панавання класіцыстычных сюжэтаў — смелы крок у бок рэалізму.

Шматгадовая практыка ў працы над гравюрай зрабіла Кіслінга выдатным майстрам, яго гравюрныя лісты вылучаюцца віртуознай тэхнікай, але, як зазначаюць даследчыкі, у іх часам прысутнічае халадок празмернай развагі і адцягненасці. Апошняе асабліва характэрна для кампазіцый на гістарычныя тэмы: «Сустрэча Аляксандра I з Напалеонам у 1807 г.», «Граф Ян Панятоўскі на кані», «Каралева Францыі Марыя Луіза» [61].

---

[60] Свирида И. И. Польская художественная жизнь. С. 244.

[61] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. С. 90.

Пэўнае ўздзеянне класіцызму адчуваецца і ў гравюрах вучня Яна Рустэма Банавентуры Клямбоўскага (1795—1888), якога калегі-мастакі лічылі лепшым рысавальшчыкам свайго часу. Нарадзіўся ён у Мінску. Некаторы час быў вучнем славутага мінскага жывапісца Валенція Ваньковіча. Далейшае жыццё Б. Клямбоўскага звязана з Вільняй і Віленскім універсітэтам. Як стыпендыят ён вучыўся за мяжой, у прыватнасці ў Парыжы, дзе займаўся малюнкам і жывапісам. Апошнія гады жыцця правёў у горадзе Крамянцы на Украіне, дзе працаваў настаўнікам малявання ў ліцэі.

Як і іншыя тагачасныя гравёры, Б. Клямбоўскі шмат працаваў як партрэтыст. Яму належыць серыя партрэтаў прафесараў Віленскага універсітэта Юндзіла, Станіслава Косткі і інш. Яркая індывідуалізацыя вобразаў гаворыць аб уменні мастака дакладна перадаць іх характэрныя рысы. Аддаючы даніну класіцызму, Б. Клямбоўскі часам апранае партрэтаваных у рымскае адзенне (партрэт прафесара прыродазнаўства і астраноміі Я. Снядэцкага), і гэты «маскарад» уступае ў супярэчнасць з цалкам рэалістычнай трактоўкай твару і антуражу.

Новай, невядомай раней графічнай тэхнікай у разглядаемы перыяд з'явілася літаграфія, у якой асабліва ярка выявіліся рэалістычныя пошукі ў графіцы. Літаграфская майстэрня пры Віленскім універсітэце была створана ў 1819 г. Яна прызначалася для ілюстравання навуковых прац, але амаль з самага пачатку праследавала мастацкія мэты. Сярод першых літографаў трэба назваць Вінцэнта Славецкага (каля 1800—1845), які авалодаў гэтай тэхнікай у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Літаграфскае абсталяванне (камяні, машыны) былі дастаўлены ў Вільню з Варшавы. Кіраваў універсітэцкай літаграфскай майстэрняй Я. Рустэм.

Пазней у Вільні пачалі засноўвацца прыватныя літаграфскія майстэрні. Сярод іх вылучалася арганізаваная ў 1835 г. майстэрня ўраджэнца Мінска Ю. Азямблоўскага (1804—1878), аб творчасці якога гаворка пойдзе далей. Яна праіснавала працяглы тэрмін і надрукавала больш як 600 літаграфій (ілюстрацый і асобных лістоў). Таленавіты мастак і выдатны арганізатар, Ю. Азямблоўскі згрупаваў вакол сябе здольных выхаванцаў Віленскай мастацкай школы, выпусціў значную колькасць літаграфскіх краявідаў, партрэтаў, відаў Беларусі і Літвы. Акрамя таго, беларускія графікі нярэдка змяшчалі свае творы і ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага, які выходзіў у 1848—1860 гг. Малюнкі да альбомаў рабілі І. Хруцкі, М. Кулеша, К. Русецкі, Я. Дамель, М. Андрыёлі, А. Бартэльс, М. Залескі, А. Аляшчынскі, К. Кукевіч і інш. [62]

З'яўленне літаграфіі, несумненна, значна пашырыла магчымасці графікі ў адлюстраванні навакольнага жыцця. Асобныя мастакі пачалі аддаваць перавагу літаграфіі перад працаёмкай і карпатлівай тэхнікай разцовай гравюры.

Рэалістычнымі здабыткамі новай графічнай тэхнікі адзначаны работы Канстанціна Фадзеевіча Кукевіча, у якіх найбольш поўна выявіліся лепшыя рысы рамантызму ў мастацтве Беларусі і Літвы. Яго літаграфіі, несумненна, больш мастацкія, чым будзённыя алейныя палотны на сюжэты з жыцця сялян («Салдат, які распальвае агонь у лесе», 1836; «Гусары», 1837; «Рускія салдаты ў вёсцы» і інш.). Жыццёвасцю і трапнасцю псіхалагічных характарыстык вабяць лісты «Букініст», «Карчма ў прадмесці», «Кантрабандысты» (усе 30-х гг. XIX ст.). Тонкі, назіральны жанрыст, К. Кукевіч умела кампа-

---

62 История искусства народов СССР. Т. 5. С. 248.

58. К. Кукевіч. Карчма ў прадмесці. 1830-я гг. Вільнюс ДММ ЛітССР

нуе ў лісце бытавыя сцэны, убачаныя на вуліцах Вільні і ў яе ваколіцах. У літаграфіях мастака нярэдка гучаць сацыяльныя ноты, выяўляюцца яго дэмакратычныя погляды.

Асабліва выразная літаграфія «Кантрабандысты», дзе з рэдкай праўдзівасцю і натурнай назіральнасцю адлюстраваны бедная сялянская сядзіба з сумным комінам, якая згубілася ў прасторы тыповага беларускага пейзажу, пакрыты белым воз кантрабандыстаў, яго гаспадары, адзінокія вясковыя хаты ў глыбіні краявіду ля небакраю. Ёсць у гэтай бездакорна скампанаванай працы нейкі кранаючы непаўторны настрой і вобраз роднай зямлі, які так хвалюе нас у апісаннях тагачасных пісьменнікаў Ул. Сыракомлі, Ю. Нямцэвіча, Н. Шпілеўскага і інш.

Па-майстэрску зроблены К. Кукевічам і літаграфіі бытавога плана: «Гандляр шапкамі», «Букініст», «Карчма ў прадмесці» (усе ў ДММ ЛітССР). Гэта тыповыя жанрава-бытавыя сцэны, адлюстраваныя з вялікай жыццёвай назіральнасцю. Прастата і натуральнасць кампазіцыі спалучаюцца ў іх з трапнай сацыяльнай характарыстыкай дзеючых персанажаў.

Ранняя смерць мастака не дазволіла яму падняцца да вялікіх сацыяльных абагульненняў, але і тое, што ён зрабіў для развіцця бытавога жанру, дае магчымасць гаварыць пра К. Кукевіча як пра выдатнага майстра жывапісу і графікі свайго часу.

Рэалістычныя тэндэнцыі графічных лістоў К. Кукевіча, арганічна аб'яднаныя з рамантычным бачаннем

наваколыпага, сугучны працам Казіміра Бахматовіча (1808—1837). Нарадзіўся ён у в. Дабраўляны на Гродзеншчыне. Мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай мастацкай школе ў Я. Рустэма. У 1827—1828 і 1830 гг. быў хатнім настаўнікам малюнка ў дабраўлянскім маёнтку графа А. Гюнтэра [63].

Сярод літаграфскіх твораў К. Бахматовіча вылучаецца серыя літаграфій «Дабраўлянскі сувенір» (1835) —краявіды парку і палаца А. Гюнтэра ў Дабраўлянах, зробленыя, несумненна, на аснове натурных замалёвак. Уменне мастака дакладна занатаваць убачанае добра відаць і ў літаграфскім цыкле «Успаміны аб

59. К. Кукевіч. Гандаль шапкамі. 1830-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

Вільні» (1837). Перакапаўчы, крыху ідэалізаваны малюнак, мяккая лёгкая штрыхоўка, усхваляванасць вобраза — усё гаворыць пра рамантычнае светаўспрыманне мастака,

60. К. Бахматовіч. Мужчынскі партрэт. 1820-я гг.

шчыра закаханага ў родны край, яго людзей і непаўторныя краявіды.

Многія з каштоўных замалёвак К. Бахматовіча захоўваюцца ў Нацыянальным музеі ў Варшаве. Здзіўляюць сваёй праўдзівасцю сцэны з гарадскога і вясковага побыту, выразныя, вострахарактэрныя тыпы гараджан, рамеснікаў і сялян, занятых сваёй штодзённай працай [64]. Цікавыя сцэны ў магазінах і каля тэатра, дзе звычайна збіралася мясцовая арыстакратыя. К. Бахматовіч дае сваім персанажам трапныя псіхалагічныя, а часам і сатырычныя характарыстыкі, паказвае важных модніц, элегантных надзьмутых кавалераў, прагных гандляроў. У малюнках мастака вабіць адметная дакументальнасць, у іх асабліва ярка, жыва і непасрэдна адлюстравана натура. Вялі-

[63] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrosław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. T. 1. С. 64.

[64] Рэпрадуцыраваны ў кн.: Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. С. 102—103.

кую ўвагу ён надае касцюмам, якія выразна характарызуюць сацыяльную і нацыянальную прыналежнасць яго герояў.

Па малюнках К. Бахматовіча лёгка вызначыць этнаграфічны тып беларускіх сялян. Мужчыны апрануты ў кароткія белыя світкі, падпяразаныя поясам, на нагах — характэрныя беларускія лапці. Жанчыны ў доўгіх паласатых спадніцах. У гэтых малюнках адчуваецца тонкі гумар і замілаванне мастака да людзей, якіх ён паказвае, дэмакратычная накіраванасць яго поглядаў.

У 1831 г. К. Бахматовіч выканаў шэраг малюнкаў, аб'яднаных у альбоме, якому мастак даў назву: «Збор нацыянальных і ваенных касцюмаў. Нарысаваў Казімір Бахматовіч, вучань Віленскай акадэміі на Літве» (захоўваецца ў Польскай акадэміі навук у Кракаве). На асобных малюнках з рэдкай цеплынёй адлюстраваны беларускія сялянскія тыпы ў народнай вопратцы.

61. А. Бартэльс. Канцэрт вакальны і інструментальны. 1844

Як і К. Кукевіч, К. Бахматовіч рана памёр, не паспеў ва ўсю моц развіць свой талент. Але і тое, што мастак зрабіў за кароткае жыццё,— прыкметная з'ява выяўленчага мастацтва.

Некалькі іншы характар маюць замалёўкі Артура Бартэльса (1818—1885). Уласцівы творчасці К. Бахматовіча пэўны этнаграфізм змяняецца ў асобных работах вострай сатырай, накіраванай супраць нораваў дваранства і буржуазіі.

Ацэньваючы творчасць А. Бартэльса, М. А. Арлова адзначае: «У змесце сваіх малюнкаў Бартэльс не выходзіць за межы дваранскіх сядзіб, але іх быт становіцца ў яго аб'ектам вострай сатыры. Ён высмейвае самадавольства, абмежаванасць паноў-памешчыкаў, бессаромнасць жулікаў-эканомаў, бічуе іх паразітызм,

жорсткасць і агіду ў адносінах да «халопаў» і народа» [65].

Ёсць меркаванне, што нарадзіўся А. Бартэльс на Случчыне ў 1818 г. [66] Агульную адукацыю атрымаў у Пе-

62. А. Бартэльс. Езуіт. 1844

цярбургу і Парыжы, пазней, як сведчаць крыніцы, жыў «часцей за ўсё ў Гарадку пад Мінскам» [67].

Шырокую вядомасць А. Бартэльсу прынеслі серыі малюнкаў «Пан Апанас Скрупка — чалавек прагрэсіўны», «Пан Яўген», «Скупы» і інш., якія ў 1858 г. былі выдадзены ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага (літаграфаваны ў Парыжы фірмай Я. Лемерсье). Згаданыя серыі не вычэрпваюць усёй творчай спадчыны Бартэльса. У бібліятэках і музеях Вільнюса, Варшавы, Кракава захоўваюцца і іншыя малюнкі, не менш надзённыя і вострыя па сацыяльнай накіраванасці.

Асабліва цікавая серыя «Чалавек высокага паходжання». Са знішчальным сарказмам мастак малюе тут вобраз царскага чыноўніка, які не грэбуе нічым дзеля сваёй кар'еры. Малюнкі выкананы даволі ўпэўненым лаканічным штрыхом, які сведчыць пра здольнасці прыроднага рысавальшчыка. Яны пярэдка суправаджаліся дасціпнымі подпісамі аўтара (А. Бартэльс, дарэчы, вядомы таксама як паэт, аўтар песень, музыкант і кампазітар) і карысталіся папулярнасцю ў сучаснікаў.

У другой серыі — «Пан Апанас Скрупка — чалавек прагрэсіўны» А. Бартэльс высмейвае нізкапаклонства мясцовай арыстакратыі перад усім замежным.

Сярод іншых яго твораў варта прыгадаць графічныя кампазіцыі «Скупы», «Пан Яўген», «Эканом», «Абед чэлядзі», якія таксама вылучаюцца сатырычнай накіраванасцю і сацыяльнай вастрынёй, уменнем падпарадкаваць мастацкія сродкі стварэнню сатырычнага вобраза. Упэўнены, моцны штрых дакладна лепіць форму, надаючы ёй выразнасць і аб'ём.

Большасць малюнкаў А. Бартэльса стварае ўражанне хуткіх, жывых накідаў. Але пры дэталёвым разглядзе можна заўважыць, што мастак наўмысна завастрае форму, засяроджваючы ўвагу на найбольш характэрных дэталях. У яго серыях перад гледачом праходзіць цэлая галерэя чапурыстых правінцыяльных модніц, надзьмутых кавалераў, паліцмайстраў, гарадавых, царкоўнікаў. Яны трактуюцца ў сатырычным плане, толькі да прадстаўнікоў народа — рабочых, сялян — аўтар ставіцца станоўча, малюе іх з сімпатыяй. Характарам адзення, рухам, дэталямі ён імкнецца падкрэсліць іх цяжкое ста-

---

[65] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 19.

[66] Słownik artystów polskich... С. 94.

[67] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 19.

новінча, выклікаць спачуванне гледачоў.

У апошнія гады жыцця А. Бартэльс зрабіў серыю малюнкаў на тэмы палявання. Яны далёкія ад сацыяльнай накіраванасці больш ранніх яго твораў, мастак тут папросту жартуе над звычаямі і норавамі паляўнічых. Гэтыя малюнкі таксама выкананы ўпэўненым контурам, які дзе-нідзе спалучаецца з суцэльнай залiўкай чорнай тушшу.

У цэлым графічныя лісты А. Бартэльса з іх сатырычным паказам нораваў і побыту дваранства і буржуазіі ўжо сведчаць пра новы напрамак у беларускім мастацтве, звязаны з крытычным рэалізмам.

Значнае месца займаў малюнак у творчасці Я. Д а м е л я, які доўгі час жыў і працаваў у Мінску. У 1820—1821 гг. ён выканаў значную колькасць малюнкаў, у якіх адлюстраваў побыт народаў Сібіры. Выразныя рэалістычныя замалёўкі маiстра з так званага «Сібірскага альбома» («Калмык з канём», партрэт Томаса дэ Берваля і інш.) зроблены нібы экспромтам, жывой, амаль непарыўнай лініяй, але пранікнёна і дакладна, трапна ва ўсіх дэталях.

Асобныя гістарычныя кампазіцыі Я. Дамеля літаграфаваліся ў «Віленскім альбоме» Ю. Вільчынскага («Разбітыя войскі Напалеона на плошчы ратушы ў Вільні»).

Працаваў Дамель таксама ў жанры карыкатуры, выдатна валодаў тэхнікай акварэльнага жывапісу.

Глыбокай праўдзівасцю ў перадачы жыццёвай праўды вылучаюцца і лепшыя працы Люцыяна К р а ш э ў с к а г а — брата вядомага гісторыка Юзафа Крашэўскага. Амаль усё жыццё правёў ён на Міншчыне, пакінуў для нашчадкаў праўдзівыя карціны з народнага быту. Праўда, у адрозненне ад А. Бартэльса і Я. Дамеля ў працах Л. Крашэўскага амаль адсутнічае сатырычная завостранасць вобразаў, яны маюць сюжэтна-апавядальны характар, праўдзіва ілюструюць быт і норавы тагачаснай беларускай правінцыі. У серыі алоўкавых сатырычных партрэтаў Л. Крашэўскі ўважліва замацоўвае на паперы не толькі знешнія рысы сваіх сучаснікаў, але спрабуе пранікнуць у іх унутраны свет. Асобныя вобразы нечым нагадваюць персанажаў гогалеўскіх твораў (графічны ліст «Купчыха» і інш.).

Малюнкі Л. Крашэўскага маюць этнаграфічны характар. Мастак уважліва вывучаў сялянскі быт, замалёўваў прылады сялянскай працы, помнікі матэрыяльнай культуры беларусаў. У гэтых, здавалася б, чыста этнаграфічных творах адчуваецца сімпатыя мастака да ўсяго, што зроблена рукамі беларускага селяніна, чалавека нялёгкай фізічнай працы.

Цеплынёй і лірызмам вее ад малюнка «У святліцы», дзе сярод бед-

63. М. Кулеша. Гусары. 1840-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

нага жылля намалявана маладая сялянка з немаўляткам. Праца Л. Крашэўскага як бы кладзе пачатак цыклам малюнкаў на тэмы жыцця беларускіх сялян, якія пазней займуць значнае месца ў творах М. Мікешына, С. Богуша-Сестранцэвіча і інш.

Актыўна працаваў у галіне графікі Юзаф Азямблоўскі (1804—1878). Нарадзіўся ён у Мінску. У 30-я гады вучыўся ў прафесара Я. Рустэма. Каля 1835 г. заснаваў у Вільні літаграфскую майстэрню, якой карысталіся Ю. Крашэўскі, Т. Нарбут, Ф. Бохвіц, Ю. Струміла і інш.

Ю. Азямблоўскі працаваў у жанры партрэта (партрэты Я. Рустэма і Ю. Франка), гарадскога краявіду (віды Вільні, беларускіх гарадоў), яму належыць таксама шэраг жанравых замалёвак. Асобнае месца ў яго творчасці займае літаграфія «Славянскі нявольнік» («Беларускі раб»). З рэдкай для тых часоў праўдзівасцю ў ёй паказаны вобраз змардаванага на паншчыне і прыгоннай працы беларускага селяніна, які без шапкі стаіць пасярод поля і неяк крыва і безнадзейна глядзіць на зямлю. Суровы рэалізм літаграфіі і бязлітасная, амаль гратэскная характарыстыка вобраза выклікалі глыбокае спачуванне А. І. Герцэна, які ў працы «Хрышчоная ўласнасць» пісаў: «Нянавісць, змешаная са злосцю і сорамам, напаўняе маё сэрца, калі я гляджу на гэты бязлітасны дакор, на гэта «к тапарам, браткі», прадстаўленае з надзвычайнай праўдзівасцю.

За гэта злачынства, за гэтага беларуса яго паны не свабодныя...»[68]

Літаграфія Ю. Азямблоўскага «Славянскі нявольнік» пераканаўча сведчыць, што лепшыя мастакі Беларусі адчувалі непарыўнасць свайго лёсу з лёсам народа. Адсюль вялікая выкрывальная, вобразна-эмацыянальная сіла іх графічных лістоў.

Асобнае месца ў творчасці беларускіх графікаў першай паловы XIX ст. займаў пейзаж. З выхадам на арэну культурнага жыцця Беларусі новага атрада мясцовай прагрэсіўнай інтэлігенцыі (Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, Ф. Савіч, Н. Орда, А. Бартэльс і інш.) узрос інтарэс да гісторыі роднага краю. Вучоныя і мастакі шмат увагі сталі аддаваць вывучэнню этнаграфіі і фальклору беларусаў. З гэтай мэтай яны наладжвалі экспедыцыі па Беларусі, запісвалі народныя песні, казкі, паданні, замалёўвалі прадметы побыту, адзежу сялян, прылады працы і г. д. Значнае месца ў гэтай справе адводзілася вывучэнню асяродкаў культуры і мастацтва, а таксама мясцін, з якімі былі звязаны буйныя гістарычныя падзеі.

Адзін з першых, хто сур'ёзна заняўся вывучэннем роднага краю і збіраннем гістарычных звестак, быў Міхал Кулеша (1795 ці 1800—1863).

Нарадзіўся ён у Лідскім павеце Гродзенскай губерні. У 1821 г. паступіў у Віленскі універсітэт, дзе два гады займаўся на факультэце жывапісу ў Я. Дамеля і Я. Рустэма. Прыцягваўся да адказнасці за ўдзел у тайным студэнцкім таварыстве філарэтаў. Адпушчаны «на парукі», жыў у Пінску, пазней у Гродна.

М. Кулеша выканаў шмат малюнкаў, літаграфій, жывапісных і графічных пейзажаў, гістарычных кампазіцый. Яго ўклад у гісторыю беларускага мастацтва цяжка пераацаніць. У той час, калі яшчэ мала хто з інтэлігентаў цікавіўся гісторыяй і культурай роднага краю, не маючы матэрыяльнай падтрымкі, амаль без сродкаў да існавання, мастак рабіў вялікую патрыятычную справу — знаёміў беларускае грамадства са слаўнымі старонкамі айчыннай гісторыі.

Цікавасць да гісторыі роднага краю ўзнікла ў М. Кулешы ў час вучобы ў Віленскім універсітэце, дзе

---

[68] Герцен А. И. Избр. философ. произв.: В 2 т. М., 1948. Т. 2. С. 251.

64. М. Кулеша. Царква на Каложы ў Гродна. Канец 1850-х гг.

ён прымаў актыўны ўдзел у тайных студэнцкіх гуртках. Сяброўства з вядомым беларускім гісторыкам і этнографам Я. Чачотам абудзіла ў яго жывы інтарэс да гістарычнага мінулага беларускага народа.

Падарожнічаючы па Беларусі і Літве, М. Кулеша рабіў шмат замалёвак, пісаў пейзажы, эцюды, на аснове якіх пазней ствараў гістарычныя кампазіцыі. Графічныя працы ён аб'ядноўваў у серыі, якія меркаваў выдаць у выглядзе асобных альбомаў. Аднак пры жыцці М. Кулешы пры ўдзеле і дапамозе Ю. Крашэўскага выйшаў толькі адзін альбом, у якім былі змешчаны літаграфіі, зробленыя ў розных месцах Беларусі і Падолля на Украіне: «Царква Барыса і Глеба на Каложы ў Гродна», «Замак у Псковай Скале», «Руіны замка ў Луцку», «Друскенікі», «Мерачоўшчына» і інш. Выразная літаграфія «Царква Барыса і Глеба на Каложы ў Гродна» (1850-я гады), дзе вядомы помнік дойлідства, паказаны на высокім стромкім беразе Нёмана, прыгожым сілуэтам вылучаецца на фоне светлага неба. Выдатна скампанаваны краявід ажыўляюць фігуркі людзей на пярэднім плане, падкрэсліваючы хараство пейзажу, веліч славутай Каложы. У сучасны момант, калі правая частка царквы ў выніку апоўзня знішчана, малюнак М. Кулешы ўяўляе асаблівую каштоўнасць як важны дакумент аб першапачатковым выглядзе помніка.

Якасці папярэдняй літаграфіі ўласцівы і лісту «Мерачоўшчына». Мастаку ўдалося перадаць атмасферу тугі і суму, якая асацыіравалася са станам грамадскага жыцця Беларусі, Літвы і Польшчы пасля падаўлення паўстання пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі.

Уласцівыя работам М. Кулешы патрыятычныя матывы, шчырая любоў і прыхільнасць да роднай зямлі, да прыгажосці яе прыроды родняць

іх з творчасцю Напалеона Орды (1807—1883) — графіка, які таксама пакінуў значны след у гісторыі выяўленчага мастацтва. Нарадзіўся ён у Беларусі, у в. Варацэвічы, што непадалёку ад Пінска. Пачатковую адукацыю атрымаў у Свіслацкай гімназіі. У 1823 г. паступіў у Віленскі універсітэт на аддзяленне фізіка-матэматычных навук. Яшчэ ў час навучання ў Свіслацкай гімназіі актыўна ўдзельнічаў у таймым вучнёўскім таварыстве «Заране», за што быў пакараны царскай адміністрацыяй. За ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг. Орда вымушаны быў эмігрыраваць.

Праз Аўстрыю, Італію і Швейцарыю Орда трапіў у Парыж. Пазнаёміўся тут з Адамам Міцкевічам і Фрыдэрыкам Шапэнам, у якога вучыўся кампазітарскаму майстэрству. Пяру Орды належаць некалькі цікавых паланезаў і славутая «Імша». Выключныя здольнасці юнака адзначыў геніяльны Ферэнц Ліст, які зычыў Орду бліскучую музычную будучыню. Але Н. Орда шчыра захапляўся выяўленчым мастацтвам, наведваў студыю П'ера Жырара, майстра архітэктурнага пейзажа. Пад уплывам Жырара і сфарміраваўся мастацкі талент Орды.

У 1856 г. Н. Орда вяртаецца на радзіму. З планшэтам і алоўкам аб'ездзіў і абышоў ён амаль усю Беларусь, Польшчу, Літву, робячы накіды і акварэльныя замалёўкі ледзь не ўсіх гістарычных помнікаў і месцаў, звязаных з жыццём і дзейнасцю многіх і многіх знакамітых людзей свайго часу, а таксама помнікаў архітэктуры, гістарычных мясцін Беларусі. Дзякуючы малюнкам Н. Орды мы маем магчымасць узна-

65. Н. Орда. Грушаўка. 2-я чвэрць XIX ст. Кракаў. Нацыянальны музей

віць праўдзівае аблічча Беларусі пачатку і сярэдзіны XIX ст.

Са 140 акварэлей, зробленых на Гродзеншчыне, 40 былі прысвечаны толькі аднаму гораду — Гродна. Мінску мастак прысвяціў каля 20 малюнкаў. Часта маляваў Магілёў і яго ваколіцы. Пакінуў малюнак замка князя Паскевіча ў Гомелі, на якім добра відаць статуя Панятоўскага, якая ўпрыгожвала пляцоўку перад вежай.

Акварэлі і малюнкі Н. Орды затым пераводзіліся ў літаграфіі і выдаваліся асобнымі альбомамі, графічнымі серыямі па 20—30 каляровых літаграфій у кожнай. Было выдадзена сем серый — 280 малюнкаў. Тыраж іх быў досыць вялікі. Даволі сказаць, што амаль кожная бібліятэка або ўладальнік прыватнай калекцыі лічылі за гонар мець альбом Напалеона Орды.

Не ўсе малюнкі і акварэлі Орды ўбачылі свет пры жыцці мастака. Большая іх частка засталася нявыдадзенай і знаходзіцца ў музеях Польшчы. Усяго нам удалося выявіць больш за 1000 малюнкаў і акварэлей, і з іх паўстае маляўнічы вобраз нашай радзімы, якой яна была больш за сто гадоў назад.

У цэлым графіка першай паловы XIX ст.— вялікі і важны раздзел тагачаснага мастацтва, у якім ярка выявіліся яго рэалістычныя і дэмакратычныя тэндэнцыі. Нягледзячы на ўстарэлую класіцыстычную схему, жыццёвая праўда актыўна ўваходзіла ў творчасць мастакоў, падрыхтоўваючы глебу для крытычнага рэалізму.

СКУЛЬПТУРА

Скульптура канца XVIII — першай паловы XIX ст. вызначаецца складаным і супярэчлівым характарам. З аднаго боку, у скульптуры, асабліва драўлянай, прасочваюцца водгукі позняга барока і ракако, а з другога — гэта перыяд панавання класіцызму, які праявіўся літаральна ва ўсіх відах і жанрах мастацтва. Яго распаўсюджанне шмат у чым было абумоўлена значнымі сацыяльна-палітычнымі і грамадска-эканамічнымі зменамі, і ў першую чаргу ўз'яднаннем Беларусі з Расіяй (1772—1795). Яно мела прагрэсіўнае значэнне і стварыла спрыяльныя ўмовы для развіцця эканомікі Беларусі, росту прыярытэту перадавой рускай культуры, узмацнення арыентацыі на новыя культурныя цэнтры — Пецярбург і Маскву. Шляхі беларускай і рускай культур пачынаюць у значнай ступені зблiжацца. На Беларусі працуюць рускія архітэктары і мастакі (А. І. Мельнікаў, В. П. Стасаў і інш.), беларускія мастакі, скульптары накіроўваюцца ў Маскву і Пецярбург. Так, у 1800 г. для роспісу Міхайлаўскага замка ў Пецярбургу быў запрошаны вядомы мастак Ф. Смуглевіч, там жа ўдасканальвалі сваё майстэрства жывапісец В. Ваньковіч, скульптары К. Ельскі, Р. Слізень, бо ў Беларусі ў гэты час не было ўстановы, дзе б рыхтавалі скульптараў. Толькі ў 1803 г. пры Віленскім універсітэце адначасова з кафедрай жывапісу і графікі быў арганізаваны і клас скульптуры, які спачатку ўзначальваў французскі скульптар Андрэ Ле Брун (1737—1811), а пасля яго смерці — вучань Ле Бруна ўраджэнец Міншчыны Казімір Ельскі. Ён засвоіў асветніцкую філасофію і мастацкую праграму класіцызму і кіраваўся ёй у сваёй уласнай творчасці і ў сістэме мастацкай адукацыі. Характэрнымі рысамі яго творчасці з'явіліся сцвярджэнне патрыятычных, грамадзянскіх ідэй, каштоўнасці чалавечай асобы, цікавасць да свайго роднага краю.

Скульптурны клас развіваўся даволі паспяхова. У 1821 г. у ім займаліся 22 студэнты, але ў 1826 г. ён быў закрыты «за непатрэбнасцю».

Лічылася, што мастацтва скульптараў з прычыны беднасці краю немагчыма ўжыць з «найвялікшай карысцю». Сам імператар Аляксандр I уласнаручна паставіў пад сумненне неабходнасць існавання гэтага класа на той падставе, што, маўляў, для набыцця неабходных навыкаў у скульптурным майстэрстве існуе Пецярбургская акадэмія мастацтваў. Дарэмнымі былі намаганні прыхільнікаў К. Ельскага даказаць, што скульптурны клас прыносіць вялікую карысць, не дапамагло і пісьмо рэктара на імя міністра народнай асветы адмірала А. С. Шышкова, у якім, між іншым, гаварылася: «Навучэнцы — у большасці людзі беднага саслоўя і з вялікімі цяжкасцямі ўтрымліваюцца тут пры родзічах. Яны не маюць сродкаў не толькі на пражыццё, але і на праезд да Санкт-Пецярбурга. Тыя ж, якія маюць дастатковыя сродкі для ўтрымання, звычайна займаюцца гэтай справай толькі між іншым, як аматары»[69].

Скульптурны клас быў закрыты, сапраўднай прычынай яго закрыцця быў удзел навучэнцаў і асабліва яго кіраўніка Казіміра Ельскага ў тайным таварыстве філаматаў і філарэтаў, дзейнасць якога была накіравана супраць царскага самадзяржаўя. Але, нягледзячы на тое што скульптурны клас праіснаваў кароткі час, яго роля ў гісторыі беларускага мастацтва даволі значная. Ён з'явіўся не толькі крыніцай мастацкіх ведаў, але і рассаднікам мастацкай культуры сярод шырокіх колаў беларускага грамадства.

У 1832 г. спынілася дзейнасць усіх астатніх кафедр мастацтва ў сувязі з закрыццём універсітэта. Беларускае мастацтва страціла арганізацыйнае ядро, аднак прагрэсіўныя традыцыі Віленскай мастацкай школы яшчэ доўгі час працягваюць жыць у творчасці шэрагу яе выхаванцаў.

Трэба адзначыць, што скульптура ў параўнанні з жывапісам і графікай у першай палове XIX ст. развівалася некалькі слабей. Сказваліся адсутнасць спрыяльных маральных і матэрыяльных умоў, недахоп заказаў, сродкаў. Але тым не менш у гэты перыяд, і асабліва ў першай трэці XIX ст., атрымліваюць развіццё ўсе разнавіднасці скульптуры — станковая, манументальна-дэкаратыўная, пластыка малых форм.

Адно з важных месц належала станковай скульптуры, прадстаўленай шэрагам імён, сярод якіх вылу-

66. К. Ельскі. Бюст Чартарыйскага. 1-я пал. XIX ст. Вільнюс. ДММ ЛітССР

---

[69] Дробаў Л. М. Роля Віленскай школы ў развіцці выяўленчага мастацтва Беларусі першай палавіны XIX стагоддзя // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1961. № 3. С. 118.

чаюцца Ельскія — бацька Кароль і яго два сыны — Ян і Казімір.

Кароль Ельскі (памёр у 1824 г.) пачынаў як лепшчык яшчэ ў 1778—1782 гг. разам з архітэктарам К. Спампані. Ён аздобіў стукавай лепкай палац у Заслаўі, дэкарыраваў інтэр'еры іншых палацаў і сядзіб. У 1783 г. стварыў надмагілле з партрэтным медальёнам К. Спампані ў базыльянскай царкве ў в. Чапцы каля Нясвіжа, у 1791—1792 гг.—скульптуры Алены, Казіміра і Станіслава для Віленскага кафедральнага сабора. Для касцёла бернардзінцаў у Троках ім былі зроблены фігуры чатырох евангелістаў, анёлаў і абраз св. Тройцы.

Сын яго Ян (нар. у 1780 г.) працаваў ужо толькі як скульптар. Ён выканаў у 1804 г. фігуры прарокаў Іераміі і Ісаі для галоўнага алтара касцёла Пятра і Паўла ў Вільні. Працаваў таксама па прыватных заказах буйных магнатаў, такіх, як Дамінік Радзівіл, для Нясвіжскага замка якога выканаў 10 разьбяных рам для партрэтаў.

Самым буйным скульптарам сярод іх быў Казімір Ельскі — відны прадстаўнік класіцызму ў беларускім мастацтве. Засваенне і сцвярджэнне яго прынцыпаў становяцца галоўным напрамкам дзейнасці гэтага майстра.

К. Ельскі (1782—1867) нарадзіўся ў в. Дудзічы Пухавіцкага раёна. Першапачатковыя навыкі скульптурнай разьбы атрымаў у свайго бацькі. У 1804—1808 гг. вучыўся ў Віленскім універсітэце на кафедры скульптуры ў А. Ле Бруна, у 1808 г. атрымаў ступень кандыдата мастацтваў. У 1809 г. тры месяцы ўдасканальваў скульптурнае майстэрства ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў пад кіраўніцтвам І. Г. Мартаса, Ф. Ф. Шчадрына, В. І. Дэмут-Маліноўскага. У 1810 г. атрымлівае ў Вільні ступень магістра мастацтваў. Пасля смерці Ле Бруна ўзначальваў кафедру скульптуры ў Віленскім універсітэце, якую наведвалі як прафесійныя скульптары, так і некаторыя жывапісцы, напрыклад В. Смакоўскі, які стварыў шэраг партрэтных медальёнаў.

К. Ельскі быў першым прафесарам скульптуры ў Беларусі. Ён вядомы і як мастацтвазнаўца. За трактат «Аб сувязі архітэктуры, скульптуры і жывапісу» (1822) атрымаў ступень ад'юнкта.

Творчасць К. Ельскага вельмі разнастайная па жанрах. Сваю дзейнасць ён пачынае як дэкаратар і разьбяр. У 1801—1803 гг. ён працуе ў Краславе (Дзінабургскі пав.), дзе ўпрыгожвае пазалочанай разьбой алтары ў мясцовых капліцах. У 1804 г. стварае чатыры фігуры прарокаў для галоўнага алтара касцёла Пятра і Паўла ў Вільні.

К. Ельскі працуе і ў партрэтным жанры. Так, у 1807 г. па заказу Ізабелы Броэль-Платэр ён лепіць яе бюст, бюст яе мужа і членаў сям'і, дзе імкнецца перадаць не толькі індывідуальныя рысы, але даць псіхалагічную характарыстыку партрэтаваным. Часам ён прыкметна ідэалізуе вобразы (бюст Адама Чартарыйскага, ДММ ЛітССР). Ідэйную структуру, трактоўку формы яго партрэтных вобразаў вызначае класіцыстычны пачатак, як гэта можна бачыць у партрэце прафесара Віленскага універсітэта Захарыя Нямцэўскага (паміж 1810 і 1820 гг.). Вядомы вучоны паказаны з аголенымі плячыма і грудзьмі і больш падобны на рымскага імператара або антычнага атлета. У адпаведнасці з ідэаламі антычнасці скульптар імкнецца надаць партрэту ўзвышаны і манументальны характар, выкарыстоўваючы з гэтай мэтай форму гермы. Партрэт З. Нямцэўскага — адзін з шаснаццаці партрэтаў-бюстаў, створаных К. Ельскім для галерэі калоннай залы універсітэта.

У пісьме да рэктара Ягелонскага універсітэта ў 1833 г. К. Ельскі ўспамінае пра 32 бюсты сваёй работы. Сярод іх бюсты перадавых дзеячаў

67. К. Ельскі. Алегорыя скульптуры. 1858. Вільнюс. ДММ ЛітССР

культуры, буйных вучоных Францішка Пелікана, Эрнеста Готфрыда Градзецкага, Андрэ Ле Бруна, Міхала Пачобута, Адама Бялькевіча, Яна Снядэцкага, Францішка Смуглевіча, Яна Рустэма, Іосіфа Франка, Іаахіма Храптовіча, Міхала і Антонія Ромераў, Караля Ліпінскага, Юльяна Нямцэвіча і інш.

Шмат увагі К. Ельскі надае ідэі сінтэзу мастацтваў. Нягледзячы на тое што магчымасці развіцця манументальнага мастацтва былі вельмі абмежаваныя, ён імкнецца падтрымаць яго сваёй асабістай працай у гэтай галіне. К. Ельскі ўпрыгожвае барэльефамі калонную залу Віленскага універсітэта. У 1820 г. ён выконвае рэльеф «Акт стварэння Віленскага універсітэта ў 1803 г.» з постацямі цара Аляксандра І, куратара універсітэта Адама Чартарыйскага, рэктара біскупа Гераніма Страйноўскага, рельефы «Заключэнне Парыжскага міру ў 1813 г.», «Венера, Адоніс, Геркулес», «Бюст Аляксандра Македонскага» (не захаваліся).

Вельмі плённа працуе К. Ельскі і ў скульптуры малых форм. У яго творчай спадчыне фігуркі з гліны «Марфей і вакханкі», медальёны з выявамі гістарычных асоб і партрэтныя выявы дзеячаў універсітэцкага кола, выкананыя ў гіпсе або тэракоце. Вядомы яго медальёны Пятра І, Кацярыны ІІ, Станіслава Аўгуста, Дзіянісія Якутовіча.

Не меншую ўвагу К. Ельскі надае сакральнай і мемарыяльнай пластыцы, якую выконвае ў строга класіцыстычнай манеры. Ён лепіць бюст біскупа Страйноўскага для яго надма-

гіляў ў касцёле св. Яна ў Вільні (1828), гіпсавую мадэль помніка Вітальда для Віленскага кафедральнага сабора, стварае надмагілле Міхала Ромера і яго жонкі ў іх фамільным склепе ў Новых Троках. Для Віленскага евангелісцка-рэфармацкага касцёла ён стварае алегарычную выяву «Вера» з двума ўкленчанымі анёламі па баках, для дамініканскага — пазалочанае «Распяцце».

Шмат што з творчай спадчыны К. Ельскага беззваротна страчана. З нешматлікіх работ, якія захаваліся да сённяшняга дня, нельга не назваць барэльеф «Алегорыя скульптуры» (1858), выкананы ў канонах класіцызму.

На нейтральным фоне — шматфігурная кампазіцыя. На першым плане муза скульптуры ў выглядзе маладой прыгожай, аголенай да пояса жанчыны з юным адухоўленым тварам. Яна апусцілася перад бюстам на адно калена, каля яе левай нагі — вугольнік і рашпіль. У правай, паднятай на ўзровень пляча руцэ — малаток, у левай — шпунт. Яшчэ некалькі ўдараў, і бюст мужчыны, над якім працуе муза, будзе закончаны. Бюст з абодвух бакоў падтрымліваюць два анёльчыкі. Кампазіцыя вызначаецца тонка распрацаваным рытмам рухаў, плаўна закругленымі лініямі сілуэта, якія цудоўна дапасуюцца да авальнай формы барэльефа. К. Ельскі выступае тут як майстар сілуэта і лініі, якімі тонка мадэліруе форму, яснай, ураўнаважанай кампазіцыі, дакладнасці ў перадачы аб'ёмаў і форм.

Прынцыпамі класіцызму ў сваёй творчасці кіраваўся і вучань К. Ельскага Ян Астроўскі (1811—1872). Ён нарадзіўся ў мястэчку Сянно (Віцебская вобл.). У маладым узросце прыехаў у Вільню, дзе пачаў займацца лепкай пад кіраўніцтвам Рафала Слізеня, потым працаваў у майстэрні Казіміра Ельскага. Там жа выступіў са сваёй першай работай — скульптурай Хрыста, якую потым паўтараў шматкратна. Працаваў Астроўскі пераважна ў малых формах — рабіў медальёны ў гіпсе, якія потым адліваліся ў вялікай колькасці экземпляраў. Ян Астроўскі стварыў галерэю бюстаў гістарычных асоб і культурных дзеячаў Беларусі, Літвы і Польшчы — Міколы Рэя (1856), Казіміра Ельскага (1853), Міхала Балінскага (1857), Уладзіслава Сыракомлі (1856), Юльяна Корсака (1855), Тэадора Нарбута (1856), Юзафа Папятоўскага (1850), Юльяна Нямцэвіча (1850), Яна Каханоўскага (1855), Яўстафія Тышкевіча (1856) і шмат іншых (Нацыянальны музей у Варшаве).

68. Я. Астроўскі. Бюст Я. Тышкевіча. 1856. Варшава. Нацыянальны музей

Кампазіцыя ўсіх партрэтных бюстаў Я. Астроўскага ўзыходзіць да

тыпу антычнай гермы і вызначаецца прамой пасадкай галавы, роўна абрэзанымі па вертыкалі плячамі. Такімі сродкамі дасягалася строгасць кампазіцыі і ўзмацняўся гераічны пачатак. Часам скульптар дапускае пэўную, узыходзячую да антычнасці ўмоўнасць у перадачы вачэй без зрэнак (бюсты Сыракомлі, Балінскага). Але гэты элемент умоўнасці спалучаецца з перадачай жывых рэалістычных рыс мадэлі. Ён пазбягае энергічнай мадэліроўкі, лініі скульптурных

69. Я. Астроўскі. Бюст Т. Касцюшкі. 1860. Варшава. Нацыянальны музей

мас цякуць свабодна і павольна. Твары мадэліруюцца мяккай і ў той жа час вельмі ўпэўненай лепкай з перадачай асаблівасцей знешняга выгляду партрэтаваных, прычым яны зусім не ідэалізуюцца. Аўтар паказвае і друзласць шчок, і складкі на шыі, і рэзкія маршчыны каля рота. Але ўсё гэта не засланяе галоўнай задачы — перадаць тонкія нюансы характару, псіхалогіі партрэтаваных.

Стомленасць і мудры спакой на твары М. Балінскага, задуменны позірк, у якім свеціцца інтэлект. У характары гэтага чалавека адчуваюцца энергія і воля, што падкрэслена буйным падбародкам, упарта сцятымі вуснамі.

Поўны твар польскага паэта Ю. Нямцэвіча здаецца нават некалькі апатычным. Але ў пранізлівым позірку, суровых складках рота, высокім адкрытым ілбе, адухоўленым твары адчуваюцца глыбокі роздум, засяроджанасць, сіла творчай думкі.

У вобразе Казіміра Ельскага, кіраўніка скульптурнага класа Віленскай мастацкай школы, майстар імкнецца не столькі дакладна перадаць яго знешні выгляд, колькі сродкамі пластыкі стварыць жывы і цэльны вобраз чалавека добразычлівага і мяккага. Наогул для творчасці Я. Астроўскага характэрна імкненне раскрыць не складанасць і супярэчлівасць асобы, а іменна ўсё лепшае, высакароднае ў чалавеку.

Вучнем К. Ельскага быў і Казімір К а в а л е ў с к і (нар. у 1798 г.). Вучыўся ў Віленскай мастацкай школе (1819—1824). На універсітэцкім конкурсе атрымаў узнагароду за жывапісную кампазіцыю «Паядынак Уліса». К. Кавалеўскі актыўна ўдзельнічаў у школьных выстаўках. У 1820 г. экспанаваў шэсць мініяцюр — копіі з работ Я. Рустэма, у 1822 г.— натурныя замалёўкі і скульптуру Апалона. У 1820 г. выканаў копіі з мармуровага рэльефу Андрэ Ле Бруна «Ковенская Венера». У 1830 — 1833 гг. працаваў настаўнікам малявання ў Бабруйску. Такі лёс напаткаў і іншых скульптараў, напрыклад В. Смакоўскага, які быў вымушаны працаваць настаўнікам малявання ў Слуцку пасля закрыцця скульптурнага класа.

Відным скульптарам-прафесіяналам быў Рафал Слізень (1804—1881). Нарадзіўся ён у сям'і памешчыка ў маёнтку Бортнікі Навагрудскага павета Мінскай губерні. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Полацкай езуіцкай акадэміі, дзе страсна захапіўся выяўленчым мастацтвам. З 1820 г. вучыўся на юрыдычным факультэце Віленскага універсітэта, дзе працягваў займацца ў К. Ельскага. Тут ён зблізіўся з коламі рэвалюцыйна настроенага студэнцтва. Пасля заканчэння універсітэта некаторы час жыве ў Пецярбургу, дзе працуе ў Міністэрстве ўнутраных спраў і адначасова працягвае вучыцца скульптуры.

У 1830 г. Р. Слізень пасяліўся ў сваім маёнтку на Міншчыне і правёў там амаль усё жыццё. Жывучы ў родных мясцінах, у акружэнні маляўнічай беларускай прыроды, ён стварыў некалькі дзесяткаў скульптур родных, блізкіх знаёмых, суседзяў. Праславіўся ён і як аўтар медальёнаў і барэльефаў перадавых дзеячаў культуры свайго часу — Генрыха Ржавускага, Яўстафія і Канстанціна Тышкевічаў, Міхала Ромера, Эдварда Адзінца, Тамаша Зана і інш. Па мастацкіх якасцях гэта былі дасканалыя творы, у іх адчуваюцца ўпэўненая рука і тонкі мастацкі густ, смелае выкарыстанне традыцый класіцызму.

Вось, напрыклад, барэльеф з профільнай выявай Тамаша Зана (ДММ ЛітССР). У яго абліччы пачуццё ўласнай годнасці і эмацыянальнага багацця натуры. Тонкая індывідуальная характарыстыка спалучаецца з перадачай цвёрдасці, яснасці і сілы розуму, душэўнай раўнавагі — тых уяўленняў аб чалавечай асобе, якія былі ўласцівы эстэтыцы класіцызму.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. значнае развіццё атрымала манументальна-дэкаратыўная скульптура, што было звязана з шырокім размахам палацавага і сядзібнага будаўніцтва. Яно ажыццяўлялася прадстаўнікамі буйных магнацкіх родаў, дробнапамеснай мясцовай шляхты і рускага дваранства — вядомых ваенных і палітычных дзеячаў, якія актыўна мігрыруюць на далучаныя землі. Яны будуюць

70. Р. Слізень. Барэльеф Т. Зана. 1-я пал. XIX ст.

палацы і сядзібы, багата ўпрыгожваюць іх лепкай, разьбой, скульптурай, творамі жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, што мела мэтай праславіць асобу ўладальніка, паказаць яго высокае грамадскае і эканамічнае становішча. На жаль, да нашага часу захавалася невялікая колькасць узораў дэкаратыўнага ўбрання, але і тое, што засталося, сведчыць аб высокіх мастацкіх вартасцях, бездакорным майстэрстве яго тэхнічнага выканання.

Калі прасачыць за эвалюцыяй вонкавага і ўнутранага афармлення палацаў і сядзіб, то нельга не адзначыць, што яшчэ даволі працяглы час тут захоўваюцца традыцыі позняга барока і ракако. Напрыклад, даволі шырока ўжываецца прыём па-

шырэння меж рэальнай прасторы ілюзіянісцкімі сродкамі. Сцэны, упрыгожаныя лепкай, зрокава аблягчаюцца, нібы губляюць сваю матэрыяльнасць; пышныя жывапісныя кампазіцыі ствараюць уражанне выхаду ў вонкавую прастору. Шырока выкарыстоўваюцца матывы ракако— гірлянды кветак, садавіна (сядзіба ў в. Мосар Глыбоцкага р-на), кітайскія арнаментальныя матывы (замак у Нясвіжы)[70].

Пастунова ў дэкаратыўнае афармленне палацаў і сядзіб пранікаюць рысы класіцызму. Кампазіцыі інтэр'ераў становяцца сіметрычнымі, формы і чляненні — ураўнаважанымі, прапарцыянальнымі. Намаганні скульптараў і дойлідаў былі накіраваны на тое, каб гарманічна спалучаць архітэктурна-прасторавыя і пластычныя формы.

Афармленне інтэр'ераў не зводзілася толькі да праслаўлення асобы ўладальніка, а ў адпаведнасці з эстэтыкай класіцызму было прызначана выявіць яго грамадска-палітычныя погляды і ідэалы, увасабленне якіх бачылі ў вобразах антычнага мастацтва. З гэтай мэтай мастакі шырока выкарыстоўваюць міфалагічныя алегорыі, вобразную эмблематыку. Асабліва ўрачыста ўпрыгожваліся парадныя інтэр'еры, дзе побач з пластычнымі элементамі ордэрнай сістэмы — каланадамі, аркамі, экседрамі — шырока ўжываліся манументальная скульптура, разьба, лепка.

Арнаментальныя матывы становяцца больш разнастайнымі і ўключаюць акрамя раслінных і геаметрычныя — меандры, разеткі, ромбы. Шырока выкарыстоўваюцца набор геральдычных воінскіх атрыбутаў (палац у в. Сваятычы Ляхавіцкага р-на), адзіночныя або пераплеценыя гірлянды (палацы ў вв. Бачэйкава Бешанковіцкага, Жылічы Кіраўскага р-наў). Нярэдкім быў і гратэскны арнамент (палац у в. Свяцк Гродзенскага р-на), а таксама арнамент, запазычаны па антычных матывах, якія ўключалі ніці жэмчугу, парасткі аканту, вазы, факелы, баявыя лукі, ручкі, вянкі і г. д. (палац Румянцава — Паскевіча ў Гомелі, сядзіба ў в. Гародна Воранаўскага р-на). Гэты арнамент часта ўзбагачаўся матывамі мясцовай флоры (сядзібы ў гг. Высокае, Паставы).

Інтэр'еры часта ўпрыгожваліся фрызавымі кампазіцыямі, як, напрыклад, у палацы ў Жылічах, дзе адну залу аздабляў фрыз з крылатых грыфонаў, другую— фрыз з маскаронаў, німф, арматуры. Цэнтральная зала

71. Медальён з сядзібы Грымяча (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.). 1-я пал. XIX ст.

сядзібы ў в. Гародна дэкарыравана фрызам з пальмет і званочкаў, а ў інтэр'ерах сядзібы ў в. Грымяча ў медальёнах былі адлюстраваны антычныя німфы ў танцы. Шэраг залаў палаца ў Свяцку меў антычную трак-

[70] Кулагин А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии. Минск, 1981. С. 44.

тоўку — статуі, грыфоны, рэльефы з жыцця старадаўніх грэкаў. Фрызы на антычную тэматыку ўпрыгожвалі Пампейскую залу палаца ў Жылічах.

Вялікая ўвага надаецца і вонкаваму дэкору збудаванняў. Ляпны арнамент, як правіла, змяшчаўся на фасадзе, групаваўся ў дакладна абазначаных пано, медальёнах, якія стваралі самастойныя дэкаратыўныя плямы, падкрэслівалі асноўныя чляненні і кампазіцыйны строй збудаванняў. Лепкай аздаблялі франтоны, дзе размяшчаліся геральдычныя знакі, манаграмы або сюжэтныя рэльефы. Так, на франтоне порціка сядзібы ў в. Старыя Пескі Бярозаўскага раёна змешчаны рэльеф галавы сабакі, што сведчыла аб схільнасці ўладальніка да палявання. Пластыку фасада часта ўзбагачаюць гермы, пілоны, якія змяшчаюцца не толькі ў цэнтры, але і падтрымліваюць карніз бакавых крылаў. Часта фасад па перыметру ўпрыгожваўся фрызам з меандрам або арнаментальнымі матывамі ў выглядзе акантавых лістоў і галінак або нават антычных сюжэтаў, як у сядзібе Старыя Пескі, дзе на фрызе паказана працэсія грэчаскіх танцоўшчыц.

Разам з ляпнінай збудаванні дэкарыруюцца скульптурай, у асноўным алегарычнымі фігурамі (палац у в. Ляўкова Маладзечанскага р-на). Часта ўваход у сядзібу ўпрыгожвалі ляжачыя львы, якія быццам ахоўвалі яе ўладальніка. Гэту ж ролю выконвалі і сфінксы (палац у г. Нароўля).

Не менш значная ўвага надавалася і афармленню садова-паркавага акружэння палацаў і сядзіб. Там часта змяшчаліся культавыя і мемарыяльныя збудаванні—капліцы, маўзалеі, пахавальні, абеліскі, альтанкі. Неад'ёмным элементам паркаў была і дэкаратыўная скульптура. Так, палац у в. Воўчын Камянецкага раёна быў абкружаны садам, у канцы яго стаяла «статуя Нептуна з усёй яго світай у французскім стылі, вельмі модным у той час», а ў в. Дзярэчын Зэльвенскага раёна ў парку перад палацам стаялі дзве вялікія бронзавыя фігуры Адама і Евы. Вельмі прыгожа выглядаў палац у Гомелі. Пры палацы была галерэя і высокая трох'ярусная вежа. З боку вежы быў зроблены грот з фігурамі львоў па вуглах.

Акрамя дэкаратыўнай скульптуры паркі часта ўпрыгожваліся статуямі і бюстамі гістарычных дзеячаў, антычных філосафаў. Напрыклад, у Гомельскім парку над ракой стаяў манумент у гонар фельдмаршала Паскевіча. На адной з тэрас парку змяшчалася конная статуя Іосіфа Панятоўскага, пляменніка польскага караля, выкананая дацкім скульптарам Бертэлем Торвальдсенам (1768 ці 1770 — 1844). Створаная ў 30-я

72. Фрагмент увахода сядзібы «Альбярцін» у Слоніме Гродзенскай вобл. 1-я пал. XIX ст.

гады XIX ст., яна была ўстаноўлена ў Варшаве. Пасля паражэння паўстання 1863—1864 гг. статуя была падаравана І. Ф. Паскевічу. (У 20-я гады XX ст. Савецкі ўрад перадаў гэты помнік Польшчы.)

Багата аздабляліся і пейзажныя паркі, якія прыйшлі на змену рэгулярным. Вось што піша сведка пра парк Піпенберг каля Магілёва: «Узгоркі і паглыбленні, гаі натуральныя і штучна пасаджаныя, амфітэатры, альтанкі, храмы, статуі, вазы і сам палац — усё злучалася для ўпрыгожання гэтага месца»[71]. Нават з кароткага апісання можна зрабіць вывад, што арганічнаму спалучэнню архітэктурнага ансамбля з прыродным акружэннем надавалася вялікае значэнне. Пры гэтым дэкаратыўнай скульптуры адводзілася адно з важных месц.

Ідэалы класіцызму аказваюць значны ўплыў і на афармленне культавых пабудоў, інтэр'еры якіх дэкарыруюцца арнаментальнай і сюжэтнай стукавай лепкай. Выдатнае месца сярод іх належыць касцёлу Ганны ў в. Мосар Глыбоцкага раёна (1792).

Сцены касцёла па ўсяму перыметру раскрапаваны канеліраванымі пілястрамі і карнізным поясам, дэкарыраваным тонкім стукавым арнаментам раслінных форм. Звяртаюць на сябе ўвагу дзесяць рэльефаў на евангельскія тэмы, размешчаныя над вокнамі ў прамавугольных рамах. Сярод іх «Хрышчэнне», «Евангеліст Лука», «Евангеліст Марк», «Евангеліст Іаан», «Евангеліст Матфей» і інш. Для рэльефаў характэрна разгорнутая ў прасторы кампазіцыя, свабодная і ўпэўненая пабудова скульптурных форм. Рухі персанажаў натуральныя, позы велічныя. Твары, дадзеныя ў фас або профіль, выразныя, характарныя. Адзенне падкрэслівае формы магутных фігур, адкрытыя часткі цела згладжаны. Тонкасцю пластычнага вырашэння, строгай выразнасцю рухаў, рытмаў, сілуэтаў вызначаецца кампазіцыя «Хрышчэнне». Выкананыя ў стылі ранняга класіцызму рэльефы нясуць на сабе яшчэ некаторыя прыкметы барока, якія праяўляюцца ў пэўнай дынаміцы мас і складанасці сілуэтаў фігур, але моманты руху ў позах не парушаюць іх статуарнасці і замкнёнасці.

73. Хрышчэнне. Канец XVIII ст. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.

Не менш яўна рысы класіцызму адчуваюцца і ў вырашэнні алтарных комплексаў. Характэрным прыкладам з'яўляецца галоўны алтар Троіцкага касцёла ў в. Ружаны (Пружанскі р-н), рэканструкцыя якога была скончана ў 1788 г. У гэты ж час былі створаны амбон, хоры, арган, парталы прэзбітэрыума. Аўтарам праектаў і малюнкаў быў Ян Самуіл Бекер.

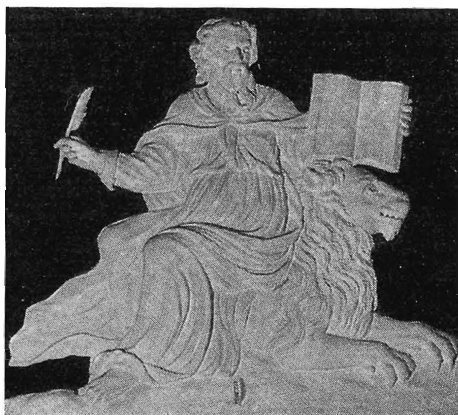
Галоўны алтар Троіцкага касцёла, які замыкае прастору інтэр'ера, аднаярусны, чатырохкалонны, з рас-

———

[71] Антипов В. Г. Парки Белоруссии. Минск, 1975. С. 16.

крапаваным лучковым франтонам, упрыгожаны скульптурамі анёлаў, ляпным арнаментам і гербам Сапегаў — фундатараў касцёла. Франтон вянчае ўсёвідушчае вока ў прамянях і воблаках. Абапал калон размешчаны драўляныя паліхромныя скульптуры Пятра і Паўла. Нягледзячы на

74. Евангеліст Лука. Канец XVIII ст. в. Мосар Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл.



некаторыя рысы позняга барока ў канструкцыі алтара, нельга не адзначыць агульную строгасць і дакладнасць яго вобразнага ладу, і гэта ўражанне ўзмацняецца колеравым вырашэннем — шэра-ружовы тон асноўнай канструкцыі падкрэсліваецца ззяннем пазалочанага адзення анёлаў і апосталаў, раслінным арнаментам, што надае ўсяму алтару высакароднасць. Агульнаму вобразнаму ладу алтара адпавядае пластычная трактоўка фігур апосталаў. Яны паказаны ў велічных і ўрачыстых позах. У Пятра ў сагнутай руцэ ключы, у апушчанай — евангелле, у Паўла ў апушчанай — меч, у сагнутай — евангелле, што ставарае своеасаблівы рытм рухаў. Неглыбокія складкі адзення падкрэсліваюць пластыку паўнаважкіх форм. У майстэрстве кампазіцыйнага і пластычнага рашэння скульптур, у перадачы прапорцый адчуваецца рука прафесійнага разьбяра.

У процілегласць гэтаму ансамблю ў мастацкім афармленні інтэр'ера Мікалаеўскай царквы ў в. Кажан-Гарадок Лунінецкага раёна (1818) яўна адчуваецца народны густ. Інтэр'ер храма багата дэкарыраваны арнаментальнай скульптурнай разьбой, выкананай мясцовым майстрам Іосіфам Астапчыкам. Значную мастацкую каштоўнасць уяўляе двух'ярусны пазалочаны іканастас, упрыгожаны накладной разьбой. Дэкор, у якім выкарыстаны матывы пальмавай галінкі з вянком, мае строгія і дасканалыя формы. Выкананы ён з вялікім майстэрствам, тонкім пачуццём прапорцый і рытму, дакладным веданнем асаблівасцей дрэва як матэрыялу.

Галоўны алтар у выглядзе двух'яруснага порціка вянчае фігура Іаана Хрысціцеля з дзвюма скульптурамі ўкленчаных анёлаў. Некалькі ніжэй фігуры анёлаў у дынамічных позах. У першым ярусе змешчаны скульптуры апосталаў Пятра і Паўла. Майстар, які выканаў іх, відаць, быў добра знаёмы з узорамі скульптуры барока, але інтэрпрэтаваў іх па-свойму. Ён пазбягае складаных ракурсаў, наўмыснай дынамікі. У Пятра толькі адведзена ўбок рука з непамерна вялікімі ключамі і крыху павернута ўбок галава, што не парушае франтальнасці і статычнасці кампазіцыі. Уражвае твар апостала з асіметрычнымі, але надзвычай выразнымі рысамі — высокім пукатым ілбом, вялікімі ракавінамі вушэй.

Для скульптур алтара наогул характэрны выразнасць сілуэта, стрыманасць рухаў, строгі лінейны рытм. Водгукі класіцызму адчуваюцца і ў расфарбоўцы фігур у белы і залацістыя колеры, што надае ім асаблівую ўрачыстасць.

Драўляная культавая скульптура ў канцы XVIII ст. часта стваралася яшчэ пад уплывам барока, аб чым яр-

ка сведчыць шэраг твораў з кобрынскага касцёла Ушэсця Марыі (ДММ БССР). Гэта тыповыя ўзоры культавай пластыкі, якая стваралася ў вялікай колькасці для аздаблення касцёлаў і цэркваў.

Гераічную і высокую маральнаэтычную ідэю нясе ў сабе скульптурная выява архангела Міхаіла. Ён пададзены ў рост, у воінскіх даспехах, правай нагой наступіў на пачвару. У правай паднятай угору руцэ ён трымае меч, якім вось-вось адсячэ ёй галаву, у левай — канец вяроўкі, зацягнутай вакол шыі пачвары. Усё аблічча святога, яго поза сведчаць аб рашучасці і гатоўнасці да барацьбы са злом. Скульптура зроблена з вялікім майстэрствам. Кожная дэталь выканана старанна, ювелірна-дакладна. Фігурны шлем аздоблены пазалотай. Серабрэнне і залачэнне даспехаў і мяча добра імітуюць халодную цвёрдасць металу, адлакіраванага да бляску. Дакладна і тонка перададзены складкі тунікі, высокая, да калень, перавязь сандаляў. Пластычна мякка трактаваны складкі шарфа, які эфектна спадае з левага пляча. Адчувальна і дакладна перададзены мужны твар з тонкімі гарманічнымі рысамі.

Нягледзячы на старанную адздзелку кожнай дэталі, мастак пазбегнуў халоднасці вобраза, увасобіўшы ў ім вялікую жыццёвую энергію, высакароднасць і мужнасць.

Не менш выразная і скульптура св. Тэрэзы з таго ж касцёла. Фігура дадзена ў рост з лёгкім паваротам управа, але выява святой застаецца амаль франтальнай. У левай руцэ, прыціснутай да грудзей, свяцільнік, правая адведзена ўбок. Цвёрдасць характару выяўлена ў фізічна моцнай, буйной па прапорцыях фігуры, энергічным жэсце, валявым твары.

У кампазіцыі «Esse homo», шырока распаўсюджанай у культавай скульптуры, слупападобная франтальная фігура адлюстроўвае змучанага катаваннямі Хрыста (в. Азяты Жабінкаўскага р-на, ДММ БССР). Строгія вертыкальныя лініі хітона, упрыгожанага кветкамі васількоў, робяць кампазіцыю кампактнай, замкнёнай. Усе элементы кампазіцыі — прамая пастаноўка фігуры і пасадка галавы з цярновым вянцом, твар з выразам цвёрдай волі і мужнасці, скрыжаваныя ля пояса і звязаныя вяроўкай рукі — ствараюць уражанне нязломнай чалавечай годнасці. Мастацкая мова твора стрыманая і лаканічная. Нешматлікія дэталі не парушаюць прастаты і яснасці кампазіцыі, чысціні прамых ліній сілуэта.

75. Архангел Міхаіл. Канец XVIII ст. Мінск. ДММ БССР

Уплыў класіцызму адчуваецца ў скульптуры дзевы Марыі (в. Ганута Вілейскага р-на, МСБК). Яе пышная фігура апранута ў раскошнае адзенне, падпяразанае поясам. Шырокі, перакінуты цераз плячо шаль эфектна драпіруе фігуру ніжэй пояса збоку ў выглядзе пышнага букета складак. Нагой у сандалі дзева Марыя адкідае змяю — сімвал заганы і зла. Усе кампаненты кампазіцыі падпарадкаваны адной мэце — стварыць уражанне царскай велічы, сілы, самазадаволенасці. Гэта адлюстравана і на твары — пенчаным, поўным, з правільным авалам, прамым носам, высокім чыстым ілбом, міндалепадобнымі вачыма, поўнымі, прыгожага малюнка вуснамі. Марыя тут больш паходзіць на арыстакратку, чым на святую. У трактоўцы гэтага вобраза адчуваецца ўплыў афіцыйнай свецкай скульптуры з яе рэпрэзентатыўнасцю і пампезнасцю.

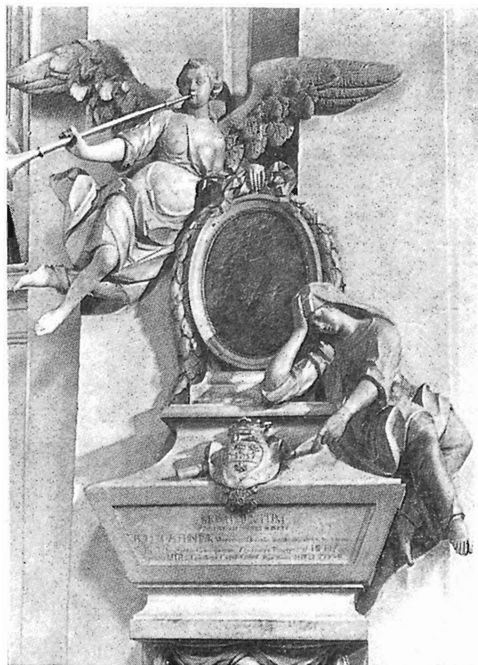
У «Распяцці» канца XVIII — пачатку XIX ст. яшчэ выразна заяўляюць аб сабе рысы барока — і ў патэтычным драматызме позы Хрыста, і ва ўскладненым ракурсе фігуры, і ў неспакойнай дынаміцы завязанай на бёдрах драпіроўкі, і ў рэзкіх святлоценявых кантрастах. У першай палове XIX ст. пад уплывам класіцызму трактоўка пластычнай формы становіцца больш стрыманай з прыкметамі імпульсаў мясцовай народнай творчасці.

У гісторыі беларускай скульптуры гэтага перыяду прыкметнае месца належыць і мемарыяльнай пластыцы. Яна была даволі распаўсюджанай у свой час, але на сённяшні дзень захавалася нязначная колькасць помнікаў. Сярод іх вылучаецца надмагілле Баляслава Біспінка ў Троіцкім касцёле г. п. Ружаны Брэсцкай вобласці. Выканана яно ў 1789 г. скульптарам Іосіфам Прукнерам у стылі ранняга класіцызму.

Характэрная асаблівасць гэтага помніка — арганічная ўзаемасувязь жывапісных і пластычных матываў, абумоўленая ўключэннем у яго кампазіцыю разам са скульптурнымі выявамі і жывапіснага пахавальнага партрэта.

Авальны партрэт Б. Біспінка, акаймаваны лаўровым вянком і стужкамі, зверху трымаюць скульптурныя выявы трубячых анёлаў. Пад партрэтам саркафаг з мемарыяльным надпісам і гербам. Справа на саркафагу сядзячая фігура плакальшчыцы, якая ў роспачы абаперла галаву на правую руку. Стрыманасць у перадачы глыбокіх чалавечых пакут, велічнасць яе аблічча ўвасабляюць антычныя ідэалы мужнасці і дасканалай прыгажосці. Але развароты фігур плакальшчыцы і анёлаў у прасторы, паўнаважкасць і вытанчанасць форм, разнастайнасць і свабода рухаў фігур, асіметрыя іх контураў сведчаць яшчэ пра барочныя традыцыі.

76. Надмагілле Біспінка. 1789. Троіцкі касцёл у г. п. Ружаны Пружанскага р-на Брэсцкай вобл.



Помнік Канстанцыі Радзівіл (нясвіжскі касцёл Божага цела, 1825) — далейшая ступень у развіцці традыцый класіцызму ў надмагільнай скульптуры. Жывапісны партрэт тут адсутнічае. Сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку нясуць толькі пластычныя і архітэктурныя формы.

Даволі глыбокую нішу акаймоўваюць пілястры і арка, якая ўвянчана чэрапам з крыжам. У нішы прамавугольная пліта з мемарыяльным надпісам, на ёй саркафаг з сядзячай фігурай жанчыны. Яна абапіраецца на сагнутую руку, у другой руцэ, апушчанай уніз, лаўровы вянок. Поза велічная і спакойная. У нахіле галавы, задуменным позірку журбота. Жанчына ў доўгім лёгкім адзенні, якое пакідае адкрытымі ступні, рукі і грудзі. З майстэрствам перададзена фактура лёгкай тканіны, задрапіраванай у дробныя складкі, якія быццам струменяцца, мерна і плаўна. Яны прызначаны выявіць аб'ём фігуры, які атрымаў ясны і замкнёны выразны сілуэт. Строгая архітэктанічная кампазіцыя, дакладнае вылучэнне яе асноўных члянення, плаўныя абрысы сілуэта фігуры падкрэсліваюць лірычны змест, які ўвасоблены ў надмагіллі.

Значную цікавасць уяўляе і скульптура «Багіня міру» (1834), якая захавалася да нашага часу. Выкананая рускім скульптарам В. І. Дэмут-Маліноўскім (1779 — 1846) скульптура была адліта ў двух экземплярах. Адна была ўстаноўлена ў радавой сядзібе фельдмаршала П. А. Румянцава-Задунайскага, другая — на магіле яго сына М. П. Румянцава — рускага дзяржаўнага дзеяча і дыпламата, пахаванага ў Петрапаўлаўскім саборы ў Гомелі. Багіня міру паказана ў выглядзе маладой прывабнай жанчыны з аліўкавай галінкай і жэзлам у руцэ. Правай нагой яна топча змяю — увасабленне ворагаў Расіі. У фігуры акцэнтаваны асноўны франтальны аспект. Пранорцыі яе крыху падоўжаныя, выганчаныя, зграбныя. Паэтычна-эмацыянальная, узвышана-гераічная трактоўка вобраза характэрна для эстэтыкі класіцызму.

Ствараюцца ў гэты перыяд і надмагільныя помнікі-абеліскі. Характэрны прыклад такіх помнікаў — абеліск на магіле польскага паэта і драматурга Францішка Карпінскага (1741—1825) у в. Лыскава Пружанскага раёна, пастаўлены ў 1827 г. У якасці эпітафіі ўзяты радок з верша Ф. Карпінскага «Вяртанне з Варшавы ў вёску»: «Вось мой дом убогі». На чорным фоне прамавугольнай пліты надпіс на польскай мове:

77. Надмагілле Сняд̌цкага. 1835. в. Гарадкі Ашмянскага р-на Гродзенскай вобл.

«Францішак Карпінскі 1741—1825». Знізу выява разгорнутай кнігі. Магіла абнесена васьміграннымі слупкамі, злучанымі чыгуннымі ланцугамі.

У першай трэці XIX ст. узводзіцца шэраг помнікаў у гонар герояў Айчыннай вайны 1812 г. На сённяшні дзень захаваўся толькі абеліск генералу-лейтэнанту Я. П. Кульневу, пастаўлены ў 1830 г. на месцы яго гібелі недалёка ад былой вёскі Сівошына (Полацкі р-н).

Абеліск змешчаны па прамавугольным пастаменце. У верхняй частцы медальён з рэльефна-пагруднай выявай Кульнева, пад ім пліта з тэкстам.

Помнікі, пастаўленыя ў гонар перамогі, сімвалізавалі велічнасць і сілу рускай арміі.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. развіццё беларускай скульптуры рэгламентавалася двума мастацка-стылістычнымі кірункамі — барока і класіцызмам. Трэба адзначыць устойлівасць прыёмаў і форм барока, якія праявіліся амаль ва ўсіх разнавіднасцях скульптуры. Класіцызм, які нёс прынцыпова іншыя якасці, уключаецца ў мастацкую культуру паступова. У беларускай скульптуры ён вызначаецца своеасаблівымі і стрыманымі формамі і застаецца верным праўдзе жыцця. Скульптура паступова адрываецца ад архітэктурнага асяроддзя, становіцца камернай, аўтаномнай і характарызуецца разнастайнасцю стылявых вырашэнняў.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Уз'яднанне Беларусі з Расіяй садзейнічала хуткаму развіццю мануфактурнай вытворчасці. Асабліва пашырэнне яна атрымала ў Магілёўскай губерні, дзе землі былі падараваны Кацярынай II рускім памешчыкам і мясцовай шляхце, якая прыняла падданства Расіі. Улічваючы агульны стан эканомікі і гандлю Расіі, новыя гаспадары пачалі актыўна ствараць прыгонныя мануфактуры, фабрыкі і заводы. У канцы XVIII ст. узніклі шкляныя мануфактуры і заводы ў Рагачове, Усвятах, Батаеве, Чачэрску, Беліцы, Мікалаеве, парусінавыя і суконныя — у Шклове і іншых месцах.

Хаця прадаўжалі працаваць Слуцкая, Урэцкая, Налібоцкая і іншыя мануфактуры мастацкіх вырабаў, але каштоўнай прадукцыі ў першай палове XIX ст. яны ўжо не выпускалі. Ад стварэння унікальных вырабаў на заказ яны паступова перайшлі на масавую прадукцыю, неабходную ў побыце сярэдняй шляхты і мяшчан. Задавальненнем масавага попыту займаліся і амаль усе новыя мануфактуры. Напрыклад, большасць ткацкіх мануфактур складалі суконныя, якія ў асноўным працавалі на армію.

Па колькасці занятых у вытворчасці майстроў у канцы XVIII ст. першае месца займала металаапрацоўка. Так, у Мінску ў 1800 г. працавала больш 300 майстроў па апрацоўцы металу, з іх 56 — майстроў залатых і сярэбраных спраў. Значны працэнт сярод рамеснікаў металаапрацоўшчыкі складалі ў Пінску, Слуцку, Магілёве, Полацку і іншых гарадах Беларусі [72].

У канцы XVIII ст. узніклі чыгунаплавільныя і жалезаапрацоўчыя заводы. Старэйшым з іх быў заснаваны графам Іаахімам Храптовічам у 1794 г. жалезаапрацоўчы завод у маёнтку Вішнева Ашмянскага павета. Ён працаваў на мясцовай балотнай рудзе і меў больш сотні рабочых, з іх восем вольнанаёмных, астатнія — прыгонныя [73].

---

[72] Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. Минск, 1963. С. 18.

[73] Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму (1796—1840). Мінск, 1934. Ч. 1. С. 197.

Адным з самых буйных заводаў у XIX ст. быў Уладзіміраўскі пры сяле Старынка Чэрыкаўскага павета (належаў ротмістру фон Бенкендорфу). Завод, на якім працавала больш 500 рабочых, выдаваў 140 пудоў металу ў суткі [74].

Як толькі была асвоена вытворчасць чыгуну, ён адразу стаў папулярным матэрыялам у ліцейшчыкаў. Вырабы з яго адрозніваліся выключнай тонкасцю і выразнасцю. У руках таленавітых майстроў яны атрымліваліся то ўрачыстымі і манументальнымі, то ажурнымі і зграбнымі. Чыгун дазваляў адліваць як масіўныя, так і мініяцюрныя вырабы. Як і кованае жалеза, ён часта прымяняўся для вырабу розных архітэктурных дэталей: балконаў, кранштэйнаў, лесвічных парэнчаў, рашотак варот і агародж. З чыгуну адлівалі прадметы царкоўнага і грамадзянскага ўжытку (надмагільныя пліты, крыжы, агароджы), а таксама разнастайнае хатняе начынне і прадметы ўнутранага ўбрання дамоў: прасы, пячныя дзверцы, свяцільні, розныя падстаўкі і інш.

Чыгунныя архітэктурныя дэталі, якія прымяняліся для аддзелкі фасадаў, акрамя эстэтычнай функцыі мелі прамое утылітарнае прызначэнне. Да такіх літых чыгунных вырабаў у першую чаргу адносяцца балконныя рашоткі. У Расіі чыгунныя рашоткі для балконаў пачалі вырабляць з сярэдзіны XVIII ст., у канцы XIX ст. цікавасць да іх прапала [75]. Тое ж назіралася і ў Беларусі. У XVIII ст., калі пашыраецца мураванае будаўніцтва, дэталі з літога чыгуну знаходзяць шырокае прымяненне. Балконы на будынках у беларускіх гарадах адрозніваюцца вялікай разнастайнасцю форм і малюнкаў рашотак, адлюстроўваюць высокі мастацкі густ і творчую індывідуальнасць беларускіх мастакоў і выдатнае майстэрства ліцейшчыкаў.

Літыя чыгунныя рашоткі захаваліся ў вялікай колькасці. Асабліва іх шмат у Віцебску. Галоўны фасад былой гарадской ратушы аздабляюць два балконы, рашоткі якіх адліты ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. Рашотка складаецца з дзевяці паўторных звенняў, змацаваных чатырма фігурнымі стойкамі, ніжняя частка якіх мае форму мініяцюрнай прафіляванай калоны. Верхняя частка стойкі вінтападобна скручана і заканчваецца патаўшчэннем і невялікім шарыкам. Рысунак кожнага звяна складаецца з плаўна выгнутых ліній, якія сутыкаюцца з цэнтральным элементам — кветкай. Нягледзячы на грубаватасць і важкасць металу, рашоткі здаюцца лёгкімі і зграбнымі і добра ўпісваюцца ў архітэктуру будынка.

Да эпохі станаўлення класіцызму ў Беларусі адносіцца будынак па вуліцы Суворава ў Віцебску, які мае вуглавы балкон. Гэта досыць масіўная канструкцыя падкрэсліваецца знізу двума літымі кранштэйнамі. Верхняя частка балкона мае ажурны каваны падзор. Рашотка складаецца з пяці звенняў, прымацаваных да масіўных стоек накшталт калон рымскага іанічнага ордэра. Арнаментацыя рашоткі вытрымана ў познекласіцыстычным стылі. Уверсе і ўнізе рашотка аздоблена вузкай паласой дэкору ў выглядзе меандру, характэрнага для класіцызму. Асноўную частку арнаментацыі поля рашоткі складаюць ажурна пераплеценыя кольцы, на фоне якіх размешчаны маскарон. Скарыстанне такіх элементаў было характэрна і для многіх рашотак, выкананых рускімі майстрамі ў XIX ст. Дзякуючы ажурнаму перапляценню кругоў і іншых дэталей у агульным вырашэнні кампазіцыі рашоткі знікае груваскасць. Як і ў каваных рашотках, вуглавыя

---

[74] Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму (1796—1840). С. 139.

[75] Соболев Н. Н. Чугунное литье в русской архитектуре. М., 1951. С. 77.

стойкі маюць своеасаблівыя завяршэнні. Часам гэта вельмі простыя формы ў выглядзе чашы ці шара, нярэдка больш складаныя, утвораныя з разнастайных форм лістоў ці кветак.

Багаццем форм, памераў, малюнкаў рашотак адрозніваюцца гродзенскія балконы. І хаця літых вырабаў у Гродна засталося няшмат, тым не менш можна гаварыць пра шырыню развіцця чыгуналіцейнай справы ў гэтым горадзе. Многія рашоткі выкананы на самым высокім прафесійным узроўні і могуць быць аднесены да лепшых узораў чыгуналіцейнай вытворчасці. На жаль, імёны іх стваральнікаў не захаваліся, аднак можна сцвярджаць, што зроблены яны высокаадукаванымі майстрамі і мастакамі, якія добра адчувалі стыль часу, ведалі пластычныя магчымасці металу і скарыстоўвалі яго лепшыя ўласцівасці. У малюнках гродзенскіх рашотак адзначаюцца дзве асаблівасці: з аднаго боку, выкарыстанне чыста раслінных матываў, з другога — іх стылізацыя ў спалучэнні з геаметрычнымі фігурамі. Акрамя рашотак плоскай формы часта сустракаюцца выпуклыя ці ўвагнутыя, што надае вялікую разнастайнасць экстэр'ерам будынкаў. Работы гродзенскіх майстроў адрозніваюцца кампазіцыйнай завершанасцю, высокай культурай ліцця, дакладнасцю апрацоўкі ўсіх элементаў, што вылучае іх сярод падобных работ у іншых гарадах Беларусі.

Звычайна чыгунныя балконы падтрымліваліся літымі крактэйнамі. У большасці выпадкаў гэта масіўныя важкія вырабы, якія складаюцца з пераплеценых элементаў дэкарыроўкі расліннага характару: кветак, лісця, завіткоў і г. д. Вельмі рэдкія выпадкі гарманічнага спалучэння літых кранштэйнаў з літымі рашоткамі, што якраз характэрна для каваных вырабаў. Відаць, гэта тлумачыцца тым, што кранштэйны адлівалі не толькі для падтрымання літых ці каваных рашотак, але і для мацавання розных навісей, рашотак паркавых агародж.

З чыгуну адліваліся і рашоткі варот. Цікавым прыкладам з'яўляюцца вароты касцёла ў в. Вішнева (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Яны складаюцца з дзвюх розных палавін. Відаць, з часам адна палавіна была пашкоджана, і яе замянілі новай, крыху іншай па малюнку. Гэта дапаўняе нашы ўяўленні аб творчым падыходзе да вытворчага працэсу. Два варыянты аднаго і таго ж матыву сведчаць аб пошуках майстра, яго імкненні да ўдасканалення формы.

Вельмі часта ў рашотках варот спалучаліся два віды апрацоўкі: каванне і ліццё. Часам да варот, непасрэдна ці праз каменныя шулы, прымыкалі рашоткі агародж дамоў і паркаў. Узорам такога тыпу ансамбля з'яўляецца агароджа дома па вуліцы Суворава ў Віцебску. Выканана яна на дастаткова высокім тэхнічным узроўні. У адрозненне ад іншых агародж, звычайна сабраных з асобных звенняў, гэта рашотка адліта цалкам. Увесь комплекс — агароджа, вароты, балконы — вырашаны ў адзіным стылі, што сустракаецца вельмі рэдка. Аднак аўтару праекта не ўдалося ў поўную сілу скарыстаць магчымасці чыгуну. У трактоўцы як сілуэта рашоткі, так і формы аўтар зведаў уплыў кавальства, міжволі паўтарыўшы манеру выканання каваных агародж. За выключэннем асобных дэталей, рашотка мае аднолькавую таўшчыню, нібы выкавана з чатырохграннага стрыжня. Ураўжанне коўкі ўзмацняецца псеўдаскобкамі, якія імітуюць месца злучэнняў асобных элементаў. Уплыў кавальства асабліва адчуваецца ў малюнку шатра, якім увенчваецца ганак гэтага ж дома, дзе ў літыя дэталі ўведзены каваныя вырабы.

Арыгінальна, з вялікім майстэрствам выкананы шацёр жылога дома па вуліцы Ленінскай у Магілёве. Тут плаўна закручаныя раслінныя

элементы краншитэйнаў спалучаюцца з геаметрычнымі на фрызах шатра. Умела размеркаваны вялікія і малыя формы. Гэтыя рысы характэрны для большасці шатроў работы магілёўскіх ліцейшчыкаў. Так жа аформлены ганак дома Каніскага ў Магілёве, у іншых гарадах Беларусі.

У XVIII—XIX стст. многія беларускія чыгуналіцейныя заводы выпускалі вырабы бытавога прызначэння: водакалонкі, пячныя дзверцы, прасы, падстаўкі для лямп і інш. Адным з узораў такога ліцця з'яўляецца кран водакалонкі ў Нясвіжы, выкананы ў выглядзе птушынай галавы. Падобным чынам вырашаны прас са звярынай галавой (ДМ БССР). Звяртае ўвагу падыход майстроў да вырашэння гэтых дэталей. У абодвух выпадках паказаны не канкрэтны, а абагульнены вобраз птушкі і звера, прычым у кожным выпадку ў залежнасці ад прызначэння вырабу майстар вырашае іх па-рознаму. У кране водакалонкі спакойнае, з мяккай лепкай формы адлюстраванне, прызначанае для нетаропкага выпуску вады. У праса — рух, выраз ярасці, майстар нібы папярэджвае аб уважлівым і акуратным карыстанні распаленай прыладай.

Адзін з чыгуналіцейных заводаў у маёнтку графа Паскевіча ў Добрушы выпускаў каробкі для мастоў, надмагільныя помнікі, рашоткі, пячныя дзверцы і інш.[76] Відаць, на гэтым жа заводзе былі адліты і некаторыя прадметы з былога маёнтка Паскевіча. Асабліва цікавыя невялікія чыгунныя столікі (Гомельскі абласны краязнаўчы музей). Выпускам садова-паркавай мэблі займаўся і невялікі завод пры Горацкіх навучальных установах[77].

Акрамя вырабаў архітэктурнага ўбрання дамоў і прадметаў гаспадарча-бытавога прызначэння на заводах адлівалі рознай формы чыгунныя рашоткі для агароджвання магіл. Характар малюнка і кампазіцыі такіх рашотак пэўным чынам адрозніваліся ад архітэктурных. Так, надмагільная рашотка ў г. п. Лагішын (Брэсцкая вобл.) складаецца з асобных звенняў, у аснове пабудовы якіх — матыў узаемна перасечаных стральчатых арак. Куткі агароджы аформлены своеасаблівымі стойкамі з чатырох змацаваных паміж сабой мячоў, перавітых гірляндай з лаўровых лістоў і перавязі. Мячы багата арнаментаваны расліннымі элементамі. Акцэнтам усёй кампазіцыі з'яўляецца герб, арганічна ўпісаны ў бакавую рашотку агароджы. У рабоце адчуваецца высокае прафесійнае майстэрства мастака і ліцейшчыка.

На Міншчыне найбольшую цікавасць уяўляюць чыгунныя агароджы ў Валожынскім раёне, асабліва ў Вішневе. На мясцовых могілках і сёння стаіць шмат такіх агародж. Многія з іх пазначаны надпісам «Вішнева», што пацвярджае месца вырабу.

Шырока была наладжана вытворчасць надмагільных помнікаў розных форм і відаў. Адна з распаўсюджаных форм — мемарыяльная пліта, устаноўленая гарызантальна ці з невялікім нахілам. Часцей такія пліты сустракаюцца ў раёнах, дзе быў значны ўплыў каталіцкай царквы. У большасці пліты запоўнены тэкстам на польскай ці лацінскай мове, па краях акаймаваным вузкім арнаментам з раслінных ці геаметрычных элементаў. Некаторыя пліты аздоблены выявамі радавых гербаў. Падобныя вырабы выпускаў чыгуналіцейны завод Н. Якабсана ў Мінскай губерні.

Найбольш распаўсюджаным відам надмагільных помнікаў з'яўляецца вертыкальна пастаўлены крыж. Ён меў строга геаметрычную форму, імітаваў абрублены ствол дрэва, нагадваў складаны пастамент, аздоблены

---

[76] Матэрыялы па гісторыі мануфактуры Беларусі ў час распаду феадалізму. С. 126.

[77] Опыт описания Могилевской губернии/ Под ред. А. С. Дембовецкого. Могилев-на-Днепре, 1884. Кн. 2. С. 263.

выявамі чалавечых фігур і г. д. Асобную групу надмагільных літых помнікаў складаюць калоны, урны, тумбы.

Паралельна з ліцейным прадаўжала пасняхова развівацца і кавальскае рамяство. Нягледзячы на пашырэнне прамысловай апрацоўкі металу, узнікненне буйных заводаў па выплаўцы чорных металаў, у Беларусі яшчэ здабывалі метал на маленькіх прымітыўных руднях. Па сведчанню М. Т. Рамапоўскага, у 40-х гадах XIX ст. у Мінскай і Віленскай губернях было не менш 100 рудняў, для якіх здабывалі жалеза з навакольных лугоў [78].

Буйнымі цэнтрамі па апрацоўцы чорных металаў становяцца Віцебск, Гродна, Мінск, Магілёў. Так, у канцы XVIII ст. у Магілёве налічвалася 58 кавалёў і 71 слесар [79]. Асартымент каваных вырабаў значна пашырыўся. У сувязі з пашырэннем муранага будаўніцтва рос попыт не толькі на літыя, але і на каваныя архітэктурныя дэталі: балконы, аконныя рашоткі, лесвічныя парэнчы, агароджы і інш.

З уцалелых да нашых дзён каваных балконных рашотак найбольшай разнастайнасцю і багаццем арнаментацыі вызначаюцца віцебскія [80]. Мясцовыя майстры шырока скарыстоўвалі свабодную трансфармацыю традыцыйных элементаў, што стварала багацце і разнастайнасць форм. Адмысловыя перапляценні нагадваюць разнастайныя стылізаваныя раслінныя матывы. Для стварэння большага падабенства з расліннымі ўзорамі канцы скобак часам раскоўваліся і ім надавалася форма бутонаў, полымяпадобных парасткаў і т. п. Часта каваныя рашоткі дадаткова аздабляліся накладнымі кветкамі ці лістамі, выкаванымі з ліставога металу. Вертыкальныя стойкі заканчваліся разнастайнай формы кветкамі, а самі стойкі мелі складаную прафіляваную форму. Як элементы аздобы ў арнаментыку рашотак часам уводзіліся рознага роду манаграмы. У некаторых выпадках каваныя балконныя рашоткі падтрымліваліся кранштэйнамі разнастайнай формы. Аднак, як і ў літых балконах, яны рэдка знаходзіліся з рашоткамі ў стылявым адзінстве. Часцей гэта характэрна для кранштэйнаў, якія падтрымліваюць навісь над уваходам у будынак. У апошнім выпадку яны звычайна маюць агульную схему пабудовы, якая складаецца з разеткі ў выглядзе кветкі, акружанай S-падобнымі завіткамі. Замест разеткі цэнтральную частку нярэдка займаюць буйныя валютападобныя завіткі, дапоўненыя кольцамі і сэрцападобнымі скобкамі. Канцам завіткоў часта надавалі форму лістоў ці спіралей, прымацоўвалі да іх кветкі з ліставога металу. Так вырашаўся звычайна і пярэдні бок навісей.

Каваны метал прымяняўся і ў аздабленні інтэр'ераў будынкаў як культавага, так і грамадзянскага прызначэння. У тэхніцы кавання выконваліся камінныя рашоткі, алтарныя перагародкі, лесвічныя парэнчы, падсвечнікі, дзвярныя клямкі, розныя падстаўкі і інш.

Каваныя надмагільныя агароджы і крыжы вызначаюцца большай разнастайнасцю, чым літыя, бо нават пры вырабе іх у многіх экземплярах каваль не імкнуўся да поўнай ідэнтычнасці, а ўносіў у чарговы выраб нешта новае. Напрыклад, крыжы часта ўпрыгожваліся толькі рубкай

---

[78] Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии (вторая половина XVIII — первая половина XIX века). Минск, 1967. С. 330.

[79] Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. С. 15—17.

[80] У Гродна пераважаюць літыя чыгунныя рашоткі, у Гомелі, Брэсце, Магілёве іх захавалася няшмат (многія з іх адносяцца да пачатку XX ст.). Уцалелыя балконныя рашоткі Мінска не ўсе арыгінальныя па форме і арнаментацыі; аналагічныя рашоткі ёсць у іншых гарадах.

і адгінаннем асобных частак металічнай паласы. Такім дэкаратыўным прыёмам звычайна карысталіся вясковыя кавалі. Неабходна было мець тонкі мастацкі густ і чуццё, вялікі вопыт работы, каб са звычайнай металічнай паласы стварыць арыгінальны па малюнку выраб, у якім дэкаратыўны эфект дасягаўся за кошт загадзя прадуманай рубкі металу. Майстрам нават не трэба было прыкладаць намаганні для адгінання канцоў, бо пры рубцы яны самі адвольна займалі адпаведнае становішча. Другая характэрная рыса вырабаў вясковых кавалёў — адсутнасць дадатковай апрацоўкі. Сляды малатка, незашліфаваныя завусеніцы, некаторая асіметрыя — усё гэта надавала вырабу своеасаблівую цеплыню і прыгажосць формы.

Іншы характар маюць вырабы гарадскіх кавалёў. Канкурэнцыя вымушала іх дасканала апрацоўваць кожную дэталь, дабівацца ідэальнай сіметрыі. Наяўнасць гатовага, стандартнага пракату значна спрашчала задачу майстроў, дазваляючы ім выпускаць вырабы куды большых памераў, чым сельскім кавалям. Імкненне заказчыкаў мець арыгінальную, не падобную на іншыя форму крыжа вымушала шукаць новыя варыянты, спрабаваць разнастайныя тэхнічныя прыёмы. Часта аднолькавыя па форме дэталі выконваліся з металу рознага профілю і рознай таўшчыні. У адных выпадках сталёвы стрыжань ці паласа заставаліся гладкімі, у другіх — падвяргаліся рознай пластычнай апрацоўцы: пракоўцы, скручванню і інш. Гатовы выраб узбагачаўся рознага роду плоскімі і аб'ёмнымі накладкамі з ліставога металу. Дэталі злучаліся паміж сабой скобкамі-хамуцікамі, якія часта выконвалі толькі дэкаратыўную ролю.

Высокімі мастацкімі і дэкаратыўнымі якасцямі вызначаюцца каваныя крыжы на завяршэннях культавых пабудоў, дзе яны часта мелі досыць складаную канфігурацыю. Кампазіцыя іх уключае мноства дробных крыжыкаў, сонечныя дыскі з прамянямі, кветкі і г. д. Такі крыж завяршае купал царквы ў Кажан-Гарадку Брэсцкай вобласці (пачатак XIX ст.). Канцы ажурнай канструкцыі з паласавога жалеза, пастаўленага ў фас, аздоблены выпуклымі накладнымі дыскамі, ад якіх разыходзяцца арыгінальныя крыжападобныя кветкі. У цэнтры размешчаны накладны выпуклы дыск, які адлюстроўвае сонца з прамянямі ў выглядзе аржаных каласоў. Майстар нібы супрацьпастаўляе рэлігіі сапраўдны сэнс жыцця, сцвярджаючы, што жыццё і хлеб дае чалавеку сонца, а не што іншае.

Акрамя мастацкай апрацоўкі чорнага металу (ліццё з чыгуну, каванне) па-ранейшаму развівалася ліццё з бронзы, свінцу і іншых каляровых металаў і сплаваў. У прыватнасці, прадаўжалі сваю дзейнасць майстрызвоналіцейшчыкі. У 1799 г. у Слуцку быў адліты бронзавы звон вагой 207 пудоў і 10 фунтаў[81]. З бронзы адлівалі падстаўкі для лямп, чарнільныя прыборы, крыжы, падсвечнікі. Шырокае распаўсюджанне ў побыце атрымалі бронзавыя жырандолі і бра, якія акрамя асноўнай функцыі выконвалі і эстэтычную, служылі аздобай інтэр'ера.

Адным з саставўных кампанентаў пры ліцці бронзавых вырабаў было волава, якое часта скарыстоўвалася і ў чыстым выглядзе — ішло для пакрыцця металаў, у асноўным чорных, што надавала вырабам серабрысты бляск і ахоўвала ад карозіі. Адносная лёгкаплаўкасць волава дазваляла выраблядь з яго ў масавым парадку шматлікія арнаментаваныя палосы, разеткі, якія прымацоўваліся да сценак драўляных куфэркаў. З такіх палос складалі рамы для

[81] ЦДГА БССР, ф. 95, воп. 6, спр. 1, л. 39.

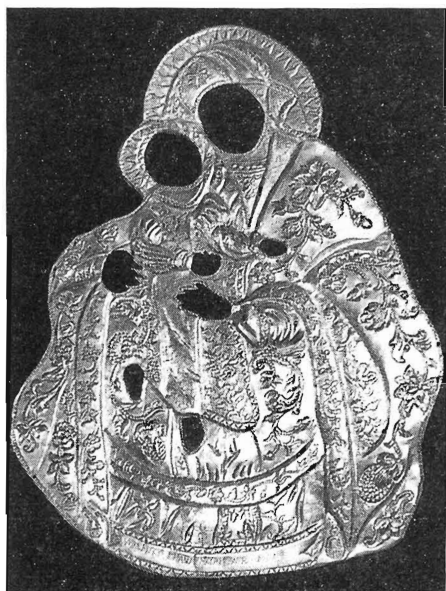
люстэркаў, ківотаў і інш.[82] Для паўночнага ўсходу Беларусі (Полацк, Віцебск) характэрны царкоўныя падсвечнікі з волава, разлічаныя на вялікую колькасць свечак [83]. Звычайна верх такога падсвечніка складаўся з плоскага круга з вострым стрыжнем у цэнтры для вялікай свечкі. Вакол стрыжня размяшчаліся чашачкі для малых свечак. Шырока былі распаўсюджаны і вялікія аднасвечнікі. Некалькі экземпляраў такіх вырабаў знаходзілася ў канцы XIX ст. у віцебскай Ільінскай царкве [84]. Адзін з іх, датаваны 1762 г., быў зроблены са сплаву волава і свінцу і меў вагу больш 9 фунтаў. Падножжа складалася з трох разводаў у форме арлiных лап з шарам. Паміж рэльефнымі ўзорамі падножжа змяшчаліся галовы анёлаў. На падножжы мацавалася калона круглай формы, якая заканчвалася жалезным стрыжнем для свечкі.

Танныя алавяныя літыя падсвечнікі шырока бытавалі па ўсёй Беларусі. У некаторых цэрквах і касцёлах іх налічвалася па некалькі дзесяткаў агульнай вагой у сотні фунтаў.

У вялікай колькасці выкарыстоўвалася волава і для вырабу разнастайнага посуду. Алавяны посуд быў шырока распаўсюджаны ва ўсіх краінах Еўропы. Асаблівай папулярнасцю карысталася волава ў нямецкіх майстроў, шматлікія вырабы якіх разам з сыравінай траплялі і на тэрыторыю Беларусі [85].

Нескладаная тэхналогія ліцця дазваляла параўнальна проста і хутка вырабляць рэчы з волава ў масавым парадку. Адносна даступны кошт іх, прыемны мяккі колер металу, які імітаваў серабро, рабілі алавяны посуд папулярным сярод усіх слаёў насельніцтва. Патрэба ў танным посудзе была вялікая, што выклікала з'яўленне значнай колькасці майстроў-алавяннікаў. У буйных гарадах іх налічвалася па некалькі дзесяткаў. Так, у Мінску ў канцы XVIII ст. з 356 майстроў па апрацоўцы металу ліццём з волава займаліся 42 чалавекі [86].

78. Абклад з в. Парахонск Пінскага р-на Брэсцкай вобл. 1803. Мінск. МСБК



Пачынаючы з другой паловы XVIII ст. наступова ўзнаўляецца і набірае сілу ювелірнае мастацтва. У 1800 г. у Пінску ўжо налічвалася 33, у Мінску — 56 майстроў залатых і сярэбраных спраў [87]. Шмат майст-

[82] Русское декоративно-прикладное искусство. М., 1962. Т. 2. С. 33.

[83] Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Витебск. 1911. С. 25.

[84] Описание предметов древности, поступивших в Витебское церковно-археологическое древлехранилище до ноября 1887 г. Витебск, 1899. Вып. 1. С. 33—34.

[85] Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной России. Вильна, 1867. Т. 3. С. 288—321.

[86] ЦДГА БССР, ф. 1350, воп. 312, спр. 90, л. 22—26.

[87] Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII—XVIII вв. С. 15—17.

роў па апрацоўцы каляровых і каштоўных металаў было ў Магілёве. Гарэльефныя чаканеныя абклады абразоў, выкананыя ў канцы XVIII ст. для аршанскіх і магілёўскіх цэркваў Афанасіем Воўчакам і Пятром Слізыкам, дазваляюць гаварыць пра Магілёў як пра своеасаблівую школу, якая аб'ядноўвала высокакваліфікаваных майстроў ювелірнай справы [88].

У асяроддзі заможных заказчыкаў вялікім попытам карыстаўся сталовы посуд з каштоўных металаў. Сталовыя прыборы выраблялiся з серабра і раней, аднак па розных абставінах (дэфіцыт сыравіны, высокі кошт) часта выкарыстоўваліся замяняльнікі каштоўных металаў: пазалочаная і пасярэбраная медзь і яе сплавы — бронза, латунь. Аднак старыя спосабы залачэння і серабрэння перасталі задавальняць заказчыкаў. Пасля ўз'яднання з Расіяй беларускія ювеліры запазычылі вынайдзеныя і распаўсюджаныя там тэхнічныя навінкі ў гэтай галіне: гальванічнае пакрыццё каштоўнымі металамі і асабліва разнастайныя замяняльнікі серабра. Адным з іх быў «апліке», які ўяўляў сабой сярэбраную пласціну, нанесеную механічным спосабам на медную аснову з аднаго ці двух бакоў. Вырабы, выкананыя такім чынам, па знешняму выгляду не адрозніваліся ад сярэбраных, але каштавалі значна менш. Шырока прымяняўся гэты спосаб для вырабу царкоўнага начыння: крыжоў, абкладаў для кніг, абразоў і г. д. Так, у царкве св. Духа ў Беразіно Барысаўскага павета знаходзілася «евангелие в лист, обложено бархатом и по оному апликовыми золочеными чеканными досками»; у Троіцкай царкве (в. Бродаўка таго ж павета) «потир устроен из низкопробного серебра, остальные приборы к нему из аплике». Такія ж вырабы знаходзіліся і ў Бягомлі, Вітунічах, Вілейцы і многіх іншых цэрквах і касцёлах Беларусі [89].

[88] Работы гэтых майстроў з іх надпісамі захоўваліся да 1941 г. у Магілёўскім дзяржаўным музеі (гл.: Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў /Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1984. Іл. 72—74).

[89] Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1878. Кн. 2. С. 188, 192, 218, 222.

Славутая ў папярэдні перыяд аб'ёмна-ажурная разьба ў канцы XVIII ст. ужо не мела значных дасягненняў. Дзейнасць разьбяроў у XIX ст. абмяжоўвалася ў асноўным дробнымі афармленчымі работамі ў інтэр'ерах палацаў і культавых збудаванняў.

Класіцызм, які атрымаў развіццё ў беларускім мастацтве ў канцы XVIII ст., унёс свае карэктывы ў агульны характар іканастасаў і іх дэкор. Іканастас зноў ператвараецца ў суцэльную сцяну, аднак адрозніваецца ад старога манументальнасцю і ўрачыстасцю. Выразны дэкор спалучаецца з вялікімі плоскасцямі. Сінтэз разьбы, скульптуры, жывапісу будуецца не на арганічным зліцці, як у барочным іканастасе, а на гарманічным супастаўленні. Разьба выконваецца часцей за ўсё ў невысокім рэльефе і ясна вырысоўваецца на гладкім фоне. Дэкор будуецца па прынцыпу сіметрыі, са шматразовым паўторам асобных антычных матываў: лістоў аканту, іонікаў, разетак, а таксама гірлянд, вянкоў, факелаў, ваз, ваеннай атрыбутыкі. Больш актыўную ролю пачынае выконваць скульптура. Для іканастаса становяцца характэрнымі распяцці, лунаючыя анёлы. На царскай браме з'яўляецца кампазіцыя ў выглядзе голуба ў прамянях.

Беларускі іканастас канца XVIII — першай паловы XIX ст. ужо не вызначаецца адзінствам стылю, што было характэрна для папярэд-

няга перыяду. Класіцызм звычайна спалучаецца з праяўленнямі сталага барока, ракако, ампіру. Моцна адрозніваецца мастацкі ўзровень багатых гарадскіх храмаў і правінцыяльных цэркваў. Масавае будаўніцтва цэркваў, якое разгарнулася пасля далучэння Беларусі да Расіі, апярэджвала магчымасці майстроў, вымушаючы іх у многіх выпадках імітаваць рэльеф на асобных частках іканастасаў,ківотаў, мэблі пазалочанымі накладкамі. Сухой і малавыразнай часта выглядае нават разьба царскіх брам, хаця яны на-ранейшаму аздабляюцца пазалочаным ажурам.

Больш выразны разьбяны дэкор у выглядзе свабодна і сакавіта выкананага расліннага матыву накшталт аканту блізкі па характару ажурнай разьбе папярэдняга перыяду. Аднак гэты матыў практычна без ніякіх варыянтаў сустракаецца ў дэкоры многіх іканастасаў у розных месцах Беларусі, што наводзіць на думку пра існаванне спецыяльных кіраўніцтваў для разьбяроў.

У «Описании церквей и приходов Минской епархии» прыведзены даныя пра некалькі дзесяткаў іканастасаў XVIII — першай паловы XIX ст.[90] Кампазіцыйны і мастацкі дыяпазон іх вельмі шырокі — ад архаічных алтарных перагародак на чатыры абразы да іканастасаў у два — шэсць ярусаў. Асноўныя канструкцыйныя і мастацкія элементы — карнізы, калоны, пілястры, рамы, прычым разьбой аздоблены толькі некаторыя іканастасы.

79. Куфэрак. XIX ст. Мінск. ДМ БССР

Калі прафесійная дэкаратыўная разьба канца XVIII — першай паловы XIX ст. у большасці выпадкаў малацікавая, то народная адрозніваецца цеплынёй, непаўторнасцю, своеасаблівым мясцовым каларытам. Сакавіты і пластычны дэкор царскіх брам, у большасці выпадкаў расфарбаваны, а не пазалочаны, добра спалучаўся са эціплым інтэр'ерам сельскіх цэркавак.

Адзін з такіх узораў — царская брама ў царкве в. Збірагі (Брэсцкі р-н)[91]. Тут выкарыстана традыцыйная кампазіцыя. Аснову разьбянога дэкору складаюць два парасткі з тронкамі і лістамі, якія хвалепадобна ўздымаюцца з ніжніх куткоў брамы, агінаючы авальныя клеймы.

Асаблівую цікавасць уяўляюць іканастасы работы народных майстроў, у аздабленні якіх выкарыстаны нетрадыцыйныя матэрыялы. Унікальная з'ява ў сусветным мастацтве — царскія брамы пачатку XIX ст. з вв. Вавулічы (Драгічынскі р-н) і Лемяшэвічы (Пінскі р-н), цалкам выплеценыя з саломы на драўляным каркасе (ДММ БССР).

Кампазіцыя брамы з Вавуліцкай царквы традыцыйная: дзве створкі з паўкруглымі вярхамі, раздзеленыя кожная на тры часткі. У цэнтрах

---

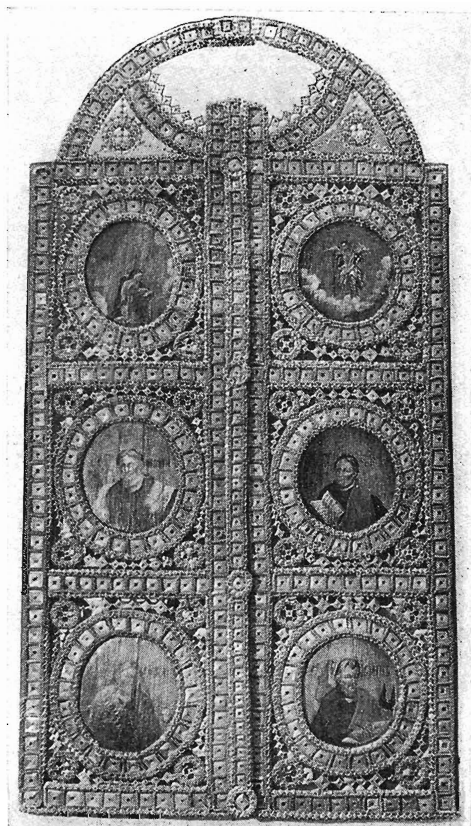
[90] Описание церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1878—1879. Кн. 5. С. 137; Кн. 8. С. 25, 85; Кн. 9. С. 14, 58, 189.

[91] Брама датуецца, відаць, 30—40-мі гадамі XIX ст., калі ў царкве быў перароблены іканастас (гл.: Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся. Мінск, 1978. С. 88).

квадратаў — авальныя жывапісныя клеймы, абкружаныя суцэльным ажурным саламяным дэкорам. Аснову яго складаюць традыцыйныя для беларускага народнага саломапляцення вітыя пляцёнкі і чатырохгранныя выпуклыя ўстаўкі. Ажурны плецены ўзор яўна пераважае над іканаграфічнымі адлюстраваннямі, з'яўляючыся не проста фонам, а галоўным дэкаратыўным элементам. Брама з Лемяшэвіч не мае клеймаў

80. Фрагмент царскай брамы з в. Збірагі Брэсцкага р-на. 1-я пал. XIX ст.

81. Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР



і ўяўляе сабой суцэльны залацісты дыван, хаця і раздзелены па традыцыі гарызантальнымі пляцёнкамі на часткі.

Арганічна ўпісваючыся ў сціплы інтэр'ер драўляных сельскіх цэркваў, такія брамы ў косых праменях сонца зіхацелі і пераліваліся, надаючы ўсяму ўбранню такое ж мажорнае гучанне, як і пазалочаная разьба.

У канцы XVIII — першай палове XIX ст. разам з ужо вядомымі прыгоннымі ткацкімі майстэрнямі і мануфактурамі адкрыліся і дзейнічалі новыя: Гродзенскія каралеўскія мануфактуры (з 1766 г.), Сапегаў пры Ружанскім палацы Слонімскага павета (з 1787 г.), у памесцях уладальніка Шклова графа Зорыча, майстэрні пры Гомельскім палацы П. Румянцава (пазней — князя Паскевіча), вядомая ткацкая мануфактура графа К. Тышкевіча ў Лагойску Мінскай губерні (з 1837 г.) і інш. Як і раней, апрача задавальнення патрэб іх уладальнікаў яны працавалі таксама на рынак.

У пачатку XIX ст. толькі ў Магілёўскай губерні налічвалася сем буйных ткацкіх мануфактур. Слава беларускіх ткачоў выходзіла далёка за межы Беларусі. Тканіны беларускіх майстроў вывозіліся ў Польшчу, Германію, Аўстра-Венгрыю і Францыю, выстаўляліся ў музеях, экспанаваліся на выстаўках [92].

У канцы XVIII — пачатку XIX ст. Слуцкая мануфактура шаўковых паясоў працягвала заставацца буйным прадпрыемствам па вырабу мастацкіх тканін. За 1796 г., калі фабрыкай кіраваў Лявон Маджарскі, выраблялася паясоў «шаўковых з золатам да 200 штук у год» [93]. Працавала тут каля 48 чалавек. І аб'ём прадукцыі, і колькасць ткачоў былі значна большымі, чым на іншых мануфактурах, якія выпускалі шаўковыя паясы (напрыклад, на фабрыцы князя Юсупава ў Маскве).

У другой чвэрці XIX ст. мануфактура заняпала. Характар прадукцыі за перыяд з 1807 па 1844 г., калі фабрыка спыніла сваё існаванне, зусім мяняецца. Слуцкая мануфактура пачынае выпускаць узорыстыя і залотныя тканіны, галоўным чынам для патрэб царквы: амафоры, арнаты і інш. Л. Маджарскі займаўся далейшай распрацоўкай спадчыны. Прыступіўшы да кіраўніцтва мануфактурай, калі тып слуцкага пояса

[92] Палесс А. Ткацтва на Беларусі // Беларусь. 1947. № 3. С. 51—54.

[93] Зеленский И. О мануфактурах Минской губернии // Описание Минской губернии. Минск, 1864.

набыў поўную закончанасць, ён пачаў распрацоўваць новую арнаментацыю сярэдніка. Замест чаргавання палос аднолькавай шырыні, якія адрозніваліся колерам і арнаментам,

82. *Царская брама з в. Вавулічы Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР. Фрагмент*

Л. Маджарскі ўводзіць палосы рознай шырыні, якія таксама адрозніваюцца колерам і арнаментам. Сутнасць перамен заключалася ў стварэнні кантрасту памераў, адценняў і арнаментацыі палос. Супастаўляўся геаметрычны арнамент з кветкавым [94].

У арнаментацыі канцоў на-ранейшаму захоўваліся ўлюбёныя матывы. Каларыт пояса стаў больш яркім, арнамент канцоў абводзіўся чорнай контурнай лініяй. У арнамент уваходзілі кветкі мясцовай флоры. Махры сталі неад'емнай часткай пояса. Акрамя паясоў мануфактура выраб-ляла шаўковыя махры, залатыя і сярэбраныя галуны, падвязкі, стужкі, пашыўкі, залотныя шаўковыя тканіны.

У канцы XVIII ст. павялічыўся экспарт слуцкіх паясоў у Расію, дзе яны сталі выцясняць усходнія вырабы. Рост попыту на іх паслужыў адкрыццю многіх новых персіярань на тэрыторыі Беларусі — у Нясвіжы, Ружанах у Сапегаў, на Палессі ў князя Міхала Агінскага, у Карэлічах, Гарадніцы і Ласосне пад Гродна, а таксама на тэрыторыі Польшчы — у Кабылках і Ліпкаве пад Варшавай.

83. *Царская брама з в. Лемяшэвічы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XIX ст. Мінск. ДММ БССР*

---

[94] Якуніна Л. І. Слуцкія паясы. Мінск, 1960. С. 30.

у Кракаве, Гданьску і іншых месцах. Узніклі і невялікія саматужныя майстэрні, якія выпускалі шаўковыя паясы. Вялікі ўплыў на іх дзейнасць аказвала Слуцкая мануфактура. Адны з іх бралі гатовыя слуцкія ўзоры, уносячы толькі некаторыя змяненні, іншыя распрацоўвалі разнавіднасць слуцкага пояса, якую можна называць «польскім» тыпам. У аснову яго былі пакладзены памеры, чляненне і структура арнаменту, вызначаныя яшчэ Янам і Лявонам Маджарскімі на Слуцкай мануфактуры. Адрозніваліся «польскія паясы» ад слуцкіх характарам арнаменту і каларытам, самастойнай трактоўкай арнаменту. Распрацоўка «польскага пояса» вялася спачатку на Гродзенскіх мануфактурах, потым у Кабылках і Ліпкаве пад Варшавай і закончылася ў Корцу на Валыні, дзе ў розны час працаваў таленавіты майстар Ф. Селіманд. Паясы гэтых персіярань вызначаліся прыгажосцю арнаментыкі і каларыту, часта адзначаліся меткамі.

Слуцкія паясы маюць вялікую каштоўнасць як узоры мастацкага ткацтва. Пасля таго як яны перасталі быць неабходнай часткай шляхецкага касцюма, з іх выраблялі культавае адзенне. З XIX ст. слуцкія паясы пачынаюць калекцыяніраваць як унікальныя мастацкія творы.

Пасля ўз'яднання ўсходніх абласцей Беларусі з Расіяй (1772) у месцах дзейнасці былых дробных гут пачалося бурнае развіццё шкляной прамысловасці. Асабліва шырока развівалася яна на тэрыторыі былой Магілёўскай губерні, землі якой былі падараваны Кацярынай II чатырнаццаці рускім памешчыкам і мясцовай шляхце, якая прыняла падданства Расіі. Іменна яны пачалі ствараць прыгонныя мануфактуры, заводы і фабрыкі, улічваючы агульны стан эканомікі, унутранага і знешняга гандлю Расіі.

Граф П. А. Румянцаў-Задунайскі рэканструяваў дробныя шкляныя гуты, якія належалі мясцовай шляхце, у добра абсталяваныя мануфактуры ў вв. Пясочная Буда (Гомельскі р-н) і Студзянец (Кармянскі р-н). Апошняя ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. была буйнейшай за Урэцкую і Налібоцкую па колькасці працуючых майстроў, печаў球 рознага прызначэння, па вырабу больш шырокага асартыменту посуду з крышталёвага і каляровага шкла. Князь Р. А. Пацёмкін, атрымаўшы ў складзе Крычаўскага графства шкляную мануфактуру і гуту ў в. Ушакі (Чэрыкаўскі р-н), аб'яднаў іх у 1785 г., утварыўшы ў в. Ушакі буйную мануфактуру. «Обученные из Кричева мещанские люди», а не прыгонныя выраблялі «хрустальные изделия разной доброты и образцов» на 10—12 тыс. руб. у год. Буйныя шкляныя заводы на базе былых дробных гут былі створаны ў 1795 г. памешчыкам В. М. Галынскім у в. Батаева (Хоцімскі р-н), у 1789 г. графам З. Р. Чарнышовым у Чачэрску і г. д. У канцы XVIII ст. у Гродна граф А. Тызенгаўз стварыў мануфактуру шкляных пацерак [95].

Уяўленне пра мастацкі ўзровень беларускага шкла канца XVIII ст. пакуль што можна атрымаць толькі пасля аналізу вырабаў Налібоцкай і Урэцкай шкляных мануфактур. У гэты перыяд у мастацтве панаваў класіцызм, і заканадаўцам гэтага стылявога напрамку ў шкловытворчасці была Англія. Пад уплывам англійскіх узораў у 80-я гады Урэцкая і Налібоцкая мануфактуры пачалі вырабляць бакалы і кілішкі на грацыёзных «жэрдзепадобных» ножках, часта аздобленых рубінавай, сіняй або белай ніцямі шкла, што мудрагеліста перапляталіся накшталт венецыянскай філіграні («кілішак з за-

[95] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло. Мінск, 1977. С. 27, 76.

84. Царская брама з в. Лемяшэвічы
Пінскага р-на Брэсцкай вобл.
Пач. XIX ст.
Мінск. ДММ БССР. Фрагмент

латым кальцом і рубінамі ў наста-менцэ»[96]).

З 80-х гадоў формы англійскіх бакалаў так эвалюцыяніравалі, што іх чашы набылі канічныя формы, якія плаўна пераходзілі ў звужаную да нізу ножку. Высакароднай канструкцыйнай прастатой і цэльнасцю

85. Г. Грыневіч. Дыван з Рагачоўскага павета Магілёўскай губ. 1852

форм гэтыя бакалы адпавядалі стылістыцы класіцызму. Аздабляліся яны галоўным чынам медальёнамі з манаграмамі, фестонамі і гірляндамі, раслінным далікатным пасачкавым арнаментам над мясцовымі назвамі «авёс», «оўсікі».

У апошняе дзесяцігоддзе XVIII ст. бакалы набылі антычныя формы за кошт складаных канструкцый чашы, ножкі і стапы. Невялічкія кілішкі сталі падобны на антычныя урны. Да таго ж плаўна перацякаючыя ў масіўную ножку чашы і самі ножкі звычайна часткова шліфаваліся чатыр-ма, шасцю ці васьмю гранямі. Дэкаратыўная гравіроўка іх уяўляла сабой рознай шырыні пасачкі з раслінных ці геаметрычных элементаў. Адначасова распаўсюдзіўся англійскі спосаб дэкаратыўнай шліфоўкі крышталю і таўстасценнага «белага шкла», які атрымаў мясцовую назву «ў брыльянт». Такой шліфоўкай часта пакрывалі ўвесь посуд, надаючы яму зіхаценне брыльянта, падкрэсліваючы тым самым, што шкло як матэрыял па каштоўнасці раўназначна сапраўднаму алмазу. Сустракаюцца вырабы, у якіх «брыльянтавае» гранение апаясвае толькі донца ці тулава.

З канца XVIII ст. прадукцыя мануфактур становіцца больш дэмакратычнай, разлічваецца на шырокае кола пакупнікоў. Гэтаму спрыяў і склад майстроў, якія працавалі ўжо без кансультацый іншаземных спецыялістаў і таму змаглі адлюстраваць у гравіраваных кампазіцыях хвалюючую іх тэматыку, мясцовы арнаментальны дэкор. Нягледзячы на тое што з XIX ст. Беларусь ужо цалкам знаходзілася ў складзе Расійскай імперыі, цесныя мастацкія, тэхнічныя і тэхналагічныя сувязі мясцовай шкляной вытворчасці з заходнееўрапейскім мастацтвам і прамысловасцю, што склаліся тут на працягу XIV—XVIII стст., захаваліся. На шкляных прадпрыемствах Беларусі працавала шмат рамеснікаў і спецыялістаў з Чэхіі, Германіі, Польшчы, Бельгіі.

Пэўны кансерватызм і інерцыя традыцый прывялі да таго, што асартымент вырабаў і многія віды дэкору Урэцкай і Налібоцкай мануфактур захоўваліся побач з новым асартыментам на працягу амаль 50 гадоў — з 1780-га па 1830-ы. Менш пачалі вырабляць келіхаў, пераважалі кілішкі і бакалы. Пашырыўся выраб талерак, кубкаў і сподкаў для кавы і чаю, сальніц, шклянак, бутэлек, салатнікаў, графінаў, сподкаў для варэння. Кіраўнікі мануфактур імкнуліся

---

[96] Buczkowski K. Dawne szkła artystyczne w Polsce. Kraków, 1958, C. 172.

прапанаваць пакупніку шкляныя сервізы, якія ўключалі ўвесь асартымент посуду, што вырабляўся на мануфактурах. Усе прадметы сервіза стылістычна аб'ядноўваліся формай і дэкорам.

У 1781 г. на Урэцкай мануфактуры з'явілася новая форма посуду — стаканы. Вядома, што ў 1810 г. стаканы аздабляліся шліфаванымі аваламі, кружочкамі, стужкамі. К. Бучкоўскі апублікаваў від посуду «келіх з тоўстым дном». «Тоўстым дном» К. Бучкоўскі называе шкляны прамавугольны пастамент, у які ўмацавана ножка бакала [97]. У 40-х гадах паявіліся флаконы, табакеркі, шкатулкі, вазы дэкаратыўныя і для кветак.

На беларускіх мануфактурах значна павялічыўся выраб рэчаў, аздобленых шліфаваным дэкорам. Найбольш распаўсюджанымі яго элементамі з'яўляюцца фрызы з трохвугольнікаў, авалаў, ромбікаў, кругоў, «жамчужынак», ламбрэкенаў па вусцях, рамбічная сетка на донцах і ножках. Часта шліфаваны і паліраваны дэкор размяшчаўся на фоне матавых вузкіх пасачак, каб падкрэсліць розную якасць шкла, і асабліва яго бляск, святланоснасць, прамяністасць.

Першынство ў вытворчасці мастацкага шліфаванага шкла ў першай чвэрці XIX ст. па-ранейшаму належала англійскім майстрам шкла, уплыў якіх быў даволі прыкметным на ўрэцка-налібоцкіх вырабах.

Цэннік Урэцкай мануфактуры на шліфаваны посуд за 1817 г. сведчыць, што ў гэты час тут прымянялі чатыры віды шліфавання: «у брыльянт», «карпавая луска», «у паскі» і «шліф гладкі» [98]. Тэхніка шліфавання «ў брыльянт» была засвоена беларусамі яшчэ ў XVIII ст.[99] Яна заключаецца ў рытмічным паўтарэнні чатырох трохвугольнікаў, злучаных катэтамі і вяршынямі, што прыводзіла да ўтварэння мноства пірамідак, якія ўкрывалі сценкі посуду ці падсвечнікаў. Такую шліфоўку рабілі на таўстасценных вырабах. Гэты від шліфоўкі ў нямецкім мастацтвазнаўстве атрымаў назву «Schpicschtein-schlif» [100], у рускім — шліфоўка «островерхая» [101].

У 1810 г. англійскія майстры ўдасканалілі гэты від шліфоўкі крышталю. Навізна апрацоўкі заключалася ў змяншэнні маштабу пірамідак. Пазней пірамідкі былі заменены глыбокімі прызмамі. Адзін з відаў такога шліфавання ў канцы XIX ст. атрымаў назву «рускі камень». Святло, якое праламлялася ў шматлікіх гранях, выпраменьвала вясёлкавае зіхаценне.

Шліфоўка «карпавая луска» ўяўляла сабой мноства шліфаваных кругоў, якія цалкам пакрывалі посуд, ствараючы ўражанне карпавай лускі. Гэты від шліфоўкі быў распаўсюджаны на Урэцкай мануфактуры яшчэ ў XVIII ст., ужываўся і ў першай чвэрці XIX ст.

Шліфоўка «ў паскі» — вузкія шлячкі, утвораныя з вастраверхага гранення, якія апаясвалі бутэлькі, шклянкі, кілішкі, чашы бакалаў і келіхаў, графіны сервізныя і іншыя вырабы.

«Шліф гладкі» засвоены беларускімі майстрамі таксама з XVIII ст., але тады шліфаванне плоскімі шырокімі вертыкальнымі гранямі ў форме прамавугольніка ў інвентарах называлася «ў сценкі». Такой шліфоўкай пачалі аздабляць не толькі нож-

---

[97] Buczkowski K. Dawne szkła... C. 99, 100.
[98] Kamеńska Z. Manufaktura szklana w Urzeczu (1737—1846). Warszawa, 1964. C. 108.

[99] Там жа.
[100] Pozaurek G. Glaser der Empire und Bielder meirzeit. Leipzig, 1923. C. 23.
[101] Лазаревский И. Заметки о русском цветном хрустале и стекле // Среди коллекционеров. 2-е изд. Пг., 1917. C. 192.

86. Бакал. Пач. XIX ст. Урэчча — Налібокі. Кракаў. Нацыянальны музей

кі бакалаў, але і донцы чаш, зрэдку стопы і вельмі часта донцы шклянак, бутэлек-графінаў.

Шліфаваннем аздабляўся амаль кожны выраб [102]. Павялічылася колькасць шліфоўшчыкаў. Калі ў 1750—1775 гг. на Урэцкай мануфактуры працавалі толькі 2—3 шліфоўшчыкі, то ў 1811 г.— 33 шліфоўшчыкі [103]. Колькасць шліфаваных вырабаў пачала скарачацца ва Урэчы толькі з 1825 г.[104]

Галоўным шліфоўшчыкам першай чвэрці XIX ст. лічыўся Каспар Рымашэўскі [105], які карыстаўся традыцыйнымі для Урэчча і Налібок рысункамі «шліфу», распрацаванымі яшчэ рысавальшчыкамі-шліфоўшчыкамі XVIII ст.— Хрысціянам Шэрберам, Данілам Арастовічам, Мікалаем Банцэрам, Ежы Лобачам, Казімірам Хадаровічам, а ў XIX ст.— Мікалаем Рымашэўскім і Міхалам Малішэўскім, якія былі абучаны не толькі майстэрству шліфоўкі, але і рысаванню [106]. Наяўнасць «шліфэрні» як асобнага цэха шкляной мануфактуры — з'ява рэдкая нават для заходнееўрапейскіх шкляных мануфактур, дзе звычайна шліфоўкай шкляных вырабаў займаліся ў спецыяльных майстэрнях, якія знаходзіліся ў гарадах. Шкляныя вырабы скуплялі ў гутах і аздаблялі іх гравіроўкай і шліфоўкай згодна з індывідуальнымі густамі і заказамі пакупнікоў [107].

Роля гравіраванага дэкору на шкле ў XIX ст. значна паменшылася ў параўнанні з XVIII ст., але ён яшчэ ўплываў на мастацкае аблічча рэчаў. Наяўнасць 111 афортаў з узорамі аздаблення шклянога посуду на Урэцкай мануфактуры і 336 — на Налібоцкай [108] сведчыць аб устойлівай традыцыі шліфаваць і гравіраваць пэўныя ўзоры і тым самым павышаць якасць выканання. Падобнымі зборамі афортаў з узорамі рысункаў для шліфовак і гравіровак карысталіся і на мануфактурах Заходняй Еўропы [109].

Уяўленні пра характар гравіраванага дэкору даюць таксама інвентары. Згодна з цэннікам урэцкага гравіраванага посуду ад 1817 г., там выраблялі бутэлькі, шклянкі, кілішкі, фужэры, «карафіны», флеты,

[102] Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 108.
[103] Там жа. С. 106.
[104] Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 290, 312.
[105] Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 107.
[106] Там жа. С. 106, 129.
[107] Там жа. С. 109.
[108] Там жа.
[109] Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981. С. 163, 164.

шкляніцы і келіхі з накрыўкамі («дэкінглясы») [110]. Вельмі каштоўна, што цэннік дае пералік гравіровак. Выгляд некаторых з іх удалося высветліць. Так, рысунак «у сухарыкі» [111] мае выгляд шашачнага арнаменту з гравіраваных матавых і паліраваных квадрацікаў. У цэнтры матавых квадрацікаў размешчана шліфаваная бліскучая зорачка, а ў цэнтры бліскучых зорачак — матавая. Пад назвай «шашачны» гэты дэкор упамінаецца і ў інвентарах Налібок. «Авёс шэры» — стылізаваная выява квітнеючага аўса ў выглядзе гравіраванага матавага кружочка на сцяблінцы, размешчанага паміж двума лісточкамі. Ён аздабляў пераважна бутэлькі і шклянкі. Прымяняўся таксама дэкор пад назвай «авёс паліраваны ў кратах», «вінаградавы», «пацеркі з гірляндамі», «зорачкі», «шлячкі з хвойкамі» і інш. Часта ў якасці дэкору выкарыстоўвалі манаграмы, «вянкі», «фестоны з аўсікаў», стужкі, «стужкі з вензелямі», «стужкі з кратачкамі». У раслінным і кветкавым дэкоры часта называюцца «вінаграднае лісце», «павілёнік» і «флеўрэткі» — свабодна размешчаныя кветкі ці букецікі (ад нямецкага flor). Своеасаблівы выглядаў арнамент «балясікі». Блізкімі да яго былі «вузялкі з кутасамі» — завязаныя бантамі вузкія шнурочкі, і «кутасы са шлячкамі» — банцікі, якія звісаюць са шлячкоў.

Пералічаныя вышэй віды дэкору, якія ўпамінаюцца ў інвентарах Урэцкай і Налібоцкай мануфактур, лічыліся мясцовымі майстрамі ўласнымі, хоць некаторыя яго віды прымяняліся і на мануфактурах Заходняй Еўропы і Расіі, магчыма, былі адтуль запазычаны, але моцна перапрацаваны. Мясцовы арнамент і сюжэтныя кампазіцыі — вынік развіцця вечна жывой народнай творчасці. «Налібоцкі» дэкор, які гравіравалі і на Урэцкай мануфактуры, сведчыць, што рысавальшчыкі самі стваралі рысункі гравіровак і выкарыстоўвалі мясцовыя матывы (стылізаваныя выявы хваёвых галінак, аўса), папулярныя ў народным беларускім мастацтве сімвалы «зорачкі», арнамент «шашачны», распаўсюджаны таксама ў ткацтве, і «карункавы» — у вязанні.

Адначасова ў інвентарах называецца дэкор, які ўрэцка-налібоцкія гравёры лічылі запазычаным: чэшскі, расійскі, з вензелем баварскім, каралеўскі, чэшскі з папяросачнымі лініямі, варшаўскі. Пакуль што не

87. Кілішак. Канец XVIII — пач. XIX ст. Урэчча — Налібокі. Кракаў. Нацыянальны музей

[110] Kamieńska Z. Manufaktura szklana... C. 98.
[111] Сам тэрмін «сухарыкі» мае архітэктурнае паходжанне, што яшчэ раз напамінае аб удзеле радзівілаўскіх архітэктараў у распрацоўцы дэкору для шкляного посуду.

ўдалося вызначыць, як выглядаюць усе гэтыя рысункі. Шэраг матываў не трэба тлумачыць: «з вензелем», «з кутасамі», «з аўсом шэрым ламаным», «з аўсом паліраваным без вянкоў», «з паліраваным вензелем саксонскім».

Сярод гравіраваных рысункаў Налібоцкай мануфактуры ў «Рэестры прададзеных за 1823 г. шкляных вырабаў у мястэчку Ляхавічы» ўпамінаюцца «налібоцкі», «ламбрэкенавы», «вінаградны», «шашачны», «варшаўскі» (магчыма, тут так называлі рысунак «каралеўскі»)[112]. З «Рэестра...» вынікае, што ў першай чвэрці XIX ст. рэзка размяжоўваліся віды гравіраваных кампазіцый на шклянках, кілішках, бутэльках і графінах, якія прызначаліся для продажу ў беларускіх мястэчках і для заможных пакупнікоў. Вырабам, прызначаным для масавага пакупніка, уласцівы гладкія паверхні, сціпла гравіраваныя пераважна геаметрычным арнаментам вакол вусцяў бакалаў і кілішкаў.

Сюжэтныя гравіраваныя кампазіцыі, якія наносіліся на шкляныя вырабы, прызначаныя для заможных пакупнікоў, таксама падвергліся зменам. У канцы XVIII і пачатку XIX ст. яны стужкай апаясвалі чашу келіха, бакала ці кілішка, нібы развіваючы дзеянне ў прасторы. У 30—50-я гады гравіраваныя кампазіцыі звычайна размяшчалі ў авальнай ці прамавугольнай рамцы, чым падкрэсліваўся іх адасоблены сімвалічны сэнс. Гравіраваныя кампазіцыі ў асноўным мелі «фасадны» характар, г. зн. размяшчаліся на адным баку чашы.

У сярэдзіне XIX ст. вяртаюцца дэкаратыўныя элементы класіцызму 80—90-х гадоў XVIII ст.— лаўровыя і дубовыя галінкі, амуры — і адначасова наглядаецца зварот да імклівых завіткоў ракако, ракавінак і кветак. Яны размяшчаюцца на класіцыстычных чашах выразных геаметрычных форм (цыліндрычных, канічных, паўсферычных), устаноўленых на кароткіх ножках з масіўнымі квадратнымі

88. Флакон. Канец XVIII — пач. XIX ст. Урэчча — Налібокі. Кракаў. Нацыянальны музей

ці круглымі стопамі, якія асацыіруюцца з архітэктурнымі подыумамі ці пастаментамі. Таму звычайныя утылітарныя сасуды выглядалі прэтэнцыёзнымі манументальнымі пабудовамі.

Увогуле ў першай палове XIX ст. мастацкае аблічча шкляных вырабаў па-ранейшаму знаходзілася пад моцным уплывам стыляў і напрамкаў прафесійнай архітэктуры. Шкляны посуд, як і ў XVIII ст., распрацоўваўся архітэктарамі.

Посуд у стылі класіцызму вылучаецца класічнай прастатой форм, сціплым дэкорам. Пры канструяванні

---

[112] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 4282, л. 2.

формы перавага аддавалася прамой выразнай лініі, стромкім прапорцыям, сухаватым геаметрычным формам (конусападобным і паўсферычным). Цыліндрычныя формы хоць і працягвалі бытаваць, але значнай ролі ўжо не адыгрывалі. У беларускім шклаpобстве гэтага перыяду прыкметны ўплыў антычнага посуду, што звязана з распаўсюджаннем класіцызму і ампіру. З'ява гэта была ўсеагульнай.

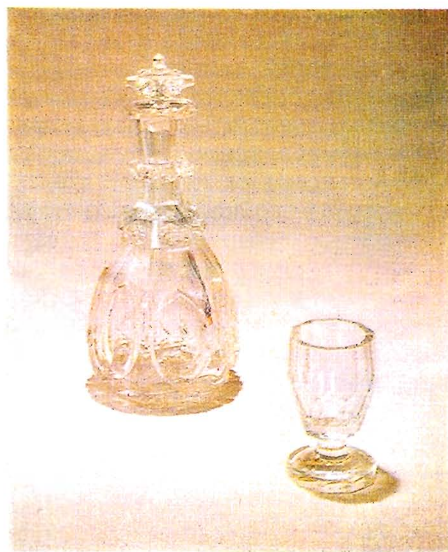
Шкло стылю ампір было звычайна бясколерным, умерана дэкарыраваным і часта манціравалася з бронзай ці мела бронзавую аправу. На Урэцкай мануфактуры быў створаны спецыяльны цэх, дзе выраблялісяалавяны і бронзавы дэкор, а таксама канструкцыйныя элементы — падстаўкі (пастаменты), накладкі, коркі, накрыўкі, аплёткі, вянчыкі, упрыгожанні для сасудаў, умацаванняў люстэркаў і асвятляльных люстраў, жырандолей, канделябраў, насценных асвятляльнікаў («кінкетаў» — бра).

У стылі ампір на мануфактурах былі створаны новыя формы посуду: чашы келіхаў, падобныя на лодку (ладдзя), жбаны ў форме амфар, чашы бакалаў у форме кратэра, пацíры, урны, вытанчаных прапорцый «чары», высокія вузкія кілішкі для шампанскага і шырокія раскрытыя, як пацір. У дэкоры паявіліся новыя віды: надпісы і эмблемы, аб чым сведчыць упамінанне 60 масонскіх кілішкаў у «Рэестры шліфаваных і гравіраваных работ Урэцкай мануфактуры за 1820 г.»[113] У шліфаваным дэкоры пераважаў англійскі від шліфоўкі «ў брыльянт». Увогуле ампір характарызаваўся ўмеранасцю дэкаратыўных сродкаў.

У 30-я гады XIX ст. у мастацкім шкле ўзнік стыль бідэрмеер як негатыўная рэакцыя на зіхаценне і бляск шліфаванага «ў брыльянт» крышталю. У шклаpобстве гэты стыль характарызаваўся шырокім выкарыстаннем каляровага шкла, з'яўленнем новых відаў вырабаў: флаконаў, табакерак, шкатулак, кубкаў для чаю і кавы, талерак, бісеру.

Пальма першынства ў вытворчасці мастацкага шкла ў другой чвэрці XIX ст. належала чэшскім прадпрыемствам. Чэшскія майстры супрацьпаставілі англійскаму свінцоваму крышталю сваё шкло «чэшскае», у якім дабіліся чысціні колеру і крыштальнай празрыстасці іменна ў бясколерным шкле. У Беларусі і Расіі яно атрымала назву «бемскае». У час панавання стылю бідэрмеер чэшскія шклаpобы знайшлі новае рашэнне

89. Кілішак і графін. Канец XVIII — пач. XIX ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік



для шкла такой якасці дзякуючы тэхналагічнаму ўдасканаленню: вынайшлі новыя пнеўматычныя станкі і прыстасаванні, прымянілі тэхналогію ліцця, прасавання, маціравання, цiхага выдзімання. Таўстасценны з рэльефным дэкорам посуд, які меў

[113] Buczkowski K. Dawne szkła... С. 124.

пераважна дэкаратыўнае прызначэнне (памятныя рэчы), выраблялі і на беларускіх шкляных мануфактурах. З другой чвэрці XIX ст. тут з'явіўся новы асартымент вырабаў: кубкі са сподкамі для чаю, флаконы парфюмерныя, табакеркі, сальніцы, шкатулкі з крышталю і каляровага шкла, у тым ліку накладнога двухслойнага.

У мастацкім шкле Беларусі бідэрмеер характарызуецца падкрэсленай масіўнасцю форм чаш і ножак бакалаў, кілішкаў, а таксама стоп, прымяненнем у дэкоры акруглых рэльефных плоскасцей. Вызначылася тэндэнцыя да падкрэслівання пластычных уласцівасцей шкла. Формы страцілі класіцыстычную выразнасць і сталі «рыхлымі». Шырока выкарыстоўвалі каляровае шкло, і асабліва накладное двухслойнае, пераважна чырвонага колеру, які атрымліваўся пры афарбоўцы шкляной масы селенам (селенавае шкло). Ва Урэччы ў сярэдзіне XIX ст. вытворчасць вырабаў з селенавага шкла пераўзыходзіла ў 20 разоў выпуск вырабаў са шкла бясколернага[114]. Адначасова выдзімалі посуд з марганцавага шкла, афарбаванага ў фіялетавы колер, а таксама са шкла сіняга, жоўтага, жоўта-зялёнага (салатнага) колеру.

Замест накладнога каляровага шкла часта прымянялі люстраное пакрыццё чырвонага, фіялетавага, зялёнага, сіняга і жоўтага колеру. Рысункі на такіх вырабах гравіраваліся і шліфаваліся. Сярод гравіраваных кампазіцый пераважалі сцэны палявання, краявіды, выявы вінаграднай лазы, манаграмы.

Галоўнае значэнне пры аздобе посуду мела шліфоўка. Простая геаметрычная англійская шліфоўка «ў брыльянт» набыла большую глыбіню, краі граней сталі больш вострымі, што прывяло да ўзнікнення глыбокага шліфавання па рэльефных крывалінейных формах авальных медальёнаў, сігмападобных элементаў з паўсферычнымі завяршэннямі. Звычайна глыбокай шліфоўкай дэкарыраваліся посуд і падсвечнікі з накладнога шматслойнага шкла, а таксама крышталю і добра асветленага «бемскага» шкла. У сярэдзіне XIX ст. зноў пачалі выкарыстоўваць старыя тэхнікі дэкарыравання: шліфоўку і гравіроўку паверх пластычнага дэкору, закладзенага ў форму. Гэта прывяло да эклектызму ў мастацкім шкларобстве, да перагрузкі дэкорам.

Такім чынам, у формах і дэкоры беларускага мастацкага шкла канца XVIII — першай паловы XIX ст., як і ў іншых відах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, знайшлі адлюстраванне стылістычныя плыні, якія прыйшлі з Заходняй Еўропы. Але беларускія майстры па-свойму інтэрпрэтавалі агульнапрынятыя формы і дэкор, выбіраючы толькі тыя, што адпавядалі іх уяўленням аб прыгажосці. У параўнанні з папярэднім перыядам заўважаецца змяншэнне колькасці унікальных дарагіх вырабаў, прызначаных для заможных заказчыкаў. Рамесніцкая вытворчасць набывае рысы масавасці, што падрыхтавала аснову для развіцця мастацкай прамысловасці.

---

114 Kameńska Z. Manufaktura szklana... С. 79.

Глава II

МАСТАЦТВА 60—90-х ГАДОЎ XIX СТ.

Развіццё беларускай культуры ў другой палове XIX ст. характарызуецца цеснымі ўзаемасувязямі і ўзаемадзеяннем з перадавой рускай культурай. Адмена прыгоннага права садзейнічала павелічэнню гарадскога насельніцтва і росту гарадоў. Шырокае распаўсюджанне набываюць грамадскае будаўніцтва, прамысловая архітэктура, інтэнсіўна развіваецца чыгуначны транспарт, што абумовіла рост гарадскіх ускраін. Паглыбляецца класавая дыферэнцыяцыя ў гарадах, што адбілася на іх планіроўцы і архітэктурным аблічны збудаванняў. Наглядаецца рэзкая розніца ў забудове ўскраін і цэнтра, падзел архітэктуры на драўляную і мураваную. Масавая забудова ў другой палове XIX ст. вядзецца галоўным чынам драўлянымі аднапавярховымі дамамі. Часам узводзяцца змешаныя будынкі, калі на мураваным паўэтажы ўстанаўліваецца драўляны зруб.

Развіццё капіталістычнай вытворчасці, прамысловасці і чыгуначнага транспарту спрыяла пашырэнню манументальнай архітэктуры. З'яўляюцца новыя тыпы будынкаў — заводы, фабрыкі, вакзалы, карпусы навучальных устаноў, гасцініц, бальніц, шматкватэрных дамоў і г. д. Будаўніцтва культавых устаноў, гарадскіх і загарадных сядзібна-паркавых ансамбляў прыкметна скарачаецца.

Тэхнічны прагрэс у будаўніцтве выявіўся ў выкарыстанні новых для таго часу будаўнічых матэрыялаў — бетону, жалеза, пракату, чыгуну, а таксама шматпралётных канструкцый.

У архітэктуры пануе эклектыка. Знешняе абліччa збудаванняў залежыць галоўным чынам ад густаў заказчыкаў. Таму рознастылёвасць у мастацкім абліччы горада становіцца звычайнай з'явай.

У выяўленчым мастацтве адбываецца працэс дэмакратызацыі. Беларускія жывапісцы выхоўваюцца на ідэях рэвалюцыйных дэмакратаў В. Р. Бялінскага, М. Г. Чарнышэў-

скага, М. А. Дабралюбава. Вялікі ўплыў на іх творчасць аказваюць прадстаўнікі рускага перадзвіжніцтва В. Пяроў і І. Крамской. На творах гэтых мастакоў выхоўваліся такія выдатныя беларускія і рускія жывапісцы, як Н. Сілівановіч, А. Гараўскі, К. Альхімовіч.

У грамадска-палітычным і эканамічным жыцці Беларусі асабліва моцнымі былі пазіцыі дробнай буржуазіі. З яе асяроддзя выйшлі многія беларускія мастакі, якія прынялі ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. Рэпрэсіі царскага ўрада супраць удзельнікаў паўстання надоўга спынілі іх імкненне ставіць і рашаць у сваёй творчасці сацыяльныя пытанні. Кожнае праяўленне дэмакратызму ў творах пісьменнікаў і мастакоў — выхадцаў з заходніх губерняў — расцэньвалася як праяўленне «польскага духу».

Развіццё мастацкай культуры ў значнай ступені тармазіў і нізкі ўзровень пісьменнасці насельніцтва. Беларускія мастакі па-ранейшаму атрымлівалі мастацкую адукацыю ў Пецярбургу, Маскве, Варшаве, Кіеве, Адэсе. Адсутнасць элементарных умоў для творчасці на радзіме вымушала многіх з іх заставацца і працягваць творчую дзейнасць у гэтых гарадах. Але яны ніколі не парывалі сувязей з Беларуссю (Н. Сілівановіч, А. Гараўскі і інш.). Асновай іх творчасці па-ранейшаму заставаліся родная прырода, жыццё свайго народа.

Прыкладам можа служыць дзейнасць вядомага рускага мастака С. Заранкі. Сын прыгоннага селяніна князёў Любамірскіх з Магілёўшчыны, ён з вялікімі цяжкасцямі атрымаў мастацкую адукацыю ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. І калі ўжо стаў сусветна вядомым мастаком, прафесарам жывапісу ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства, ніколі не забываў сваю радзіму — Беларусь, усяляк падтрымліваў здольных беларускіх юнакоў, якія імкнуліся набыць мастацкую адукацыю.

Вялікую дапамогу і падтрымку беларускай культуры аказвалі перадавыя дзеячы рускага мастацтва. Па іх ініцыятыве ў 1866 г. у Вільні адкрываецца рысавальная школа, якой кіруе вядомы жывапісец акадэмік Іван Пятровіч Трутнеў. Гэта школа адыграла прыкметную ролю ў справе развіцця выяўленчага мастацтва Беларусі і Літвы. Больш чым за 40 гадоў свайго існавання яна падрыхтавала некалькі пакаленняў мастакоў, з ліку якіх выйшлі такія выдатныя жывапісцы і скульптары, як Ф. Пархоменка, Л. Альпяровіч, Э. Паўловіч, І. Дабравольскі, Б. Тамашэвіч. Многія выхаванцы Віленскай рысавальнай школы (І. Шрэдар, М. Антакольскі, І. Гінзбург і інш.) зрабілі значны ўклад у развіццё рускай мастацкай культуры.

Адкрыццё Віленскай рысавальнай школы было звязана з інтэнсіўным развіццём фабрычнай вытворчасці, якой патрэбны былі кадры, валодаючыя прыкладным рысаваннем і асабліва чарчэннем. «Школа павінна была даць жадаючым магчымасць вывучыць мастацтва рысавання адпаведна ступені карыснасці ў прымяненні да рамёстваў і фабрычнай вытворчасці»,— адзначалася ў цыркуляры па Віленскай вучэбнай акрузе за 1866 г. Аднак дзейнасць гэтай школы выходзіла далёка за межы першапачатковай задумы. Пры ёй існаваў і клас жывапісу, які меў на мэце «даць сродак аматарам прыгожага мастацтва развіваць і ўдасканальваць свае здольнасці».

Гэтыя праграмныя ўстаноўкі цалкам вызначалі ўсю сістэму навучання ў школе. Вучням рысавальнага класа даваліся першапачатковыя звесткі па архітэктуры і перспектыве.

Нацыянальны склад навучэнцаў быў вельмі стракатым. Тут апрача беларусаў і рускіх займаліся палякі, літоўцы і яўрэі. Колькасць вучняў

пастаянна вагалася ў межах 100—150 чалавек.

Кіраўніцтва Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, у веданні якой знаходзілася Віленская рысавальная школа, надавала мала ўвагі гэтай навучальнай установе. Школа была дрэнна абсталявана, не хапала вучэбных дапаможнікаў.

Сістэма навучання ў школе грунтавалася на прынцыпах рэалізму. І. П. Трутнеў пільна ахоўваў сваіх вучняў ад уплываў фармалістычнага мастацтва, якія ў канцы XIX — пачатку XX ст. пачалі пранікаць у мастацкія ўстановы. Ён пастаянна клапаціўся аб папаўненні Віленскага музея лепшымі ўзорамі рускага рэалістычнага жывапісу, каб перагарадзіць шлях мастацтву дэкадэнтаў.

Дзякуючы настойлівым клопатам І. П. Трутнева савет Акадэміі мастацтваў выдзеліў для Віленскага музея і рысавальнай школы шэраг твораў вядомых рускіх мастакоў — А. Багалюбава, А. Марозава, А. Ягорава і інш., што ў многім садзейнічала ўмацаванню рэалістычных традыцый у творчасці беларускіх жывапісцаў.

Не з'яўляючыся членам Таварыства перасоўных выставак, І. П. Трутнеў падзяляў іх погляды і падтрымліваў іх ідэйныя пазіцыі. Ён рэгулярна пасылаў на пастаянныя акадэмічныя выстаўкі свае карціны, якія карысталіся заслужаным поспехам.

І. П. Трутнеў не губляў сувязей са сваімі вучнямі і пасля заканчэння імі курса ў Віленскай рысавальнай школе. Па традыцыі былыя вучні школы, дасягнуўшы пэўных поспехаў у вучобе, прысылалі свае лепшыя работы ў Вільню, якія экспанаваліся на пастаяннай мастацкай выстаўцы пры Віленскім музеі.

Акрамя І. П. Трутнева ў Віленскай рысавальнай школе ў розны час выкладалі выпускнікі Пецярбургскай акадэміі мастацтваў І. Рыбакоў, В. Разанаў, А. Ромер, І. Бальзукевіч і інш., а таксама выпускнік Строганаўскага вучылішча І. Чамаданаў.

Значны ўплыў на развіццё мастацкай культуры Беларусі аказвалі выкладчыкі малявання беларускіх гімназій. У Гродна ў 60-х гадах выкладаў выхаванец Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, а потым яе пенсіянер І. Зяньковіч (1832—1897), у Мінску — акадэміст І. Ермакоў, які аказаў даволі значны ўплыў на фарміраванне творчай індывідуальнасці вядомага пейзажыста Ф. Рушчыца.

Апрача выхаванцаў Пецярбургскай акадэміі і Строганаўскага вучылішча на Беларусі працавалі выпускнікі Жытомірскага вучылішча прыкладнога мастацтва імя М. В. Гогаля і Міргарадскага вучылішча тэхнічнага малявання. Іх дзейнасць з'яўляецца яркім прыкладам узаемадзеяння культур беларускага і ўкраінскага народаў.

Не менш прыкметным фактарам у развіцці беларускай мастацкай культуры было адкрыццё ў 70—80-я гады ў розных губернскіх гарадах царкоўна-археалагічных музеяў старажытнасцей. Збіральніцкая дзейнасць ініцыятараў стварэння музеяў, іх вопыт сталі асновай арганізацыі, ужо ў савецкі час, краязнаўчых музеяў у абласных і раённых цэнтрах Савецкай Беларусі. Тут па традыцыі разам з прадметамі матэрыяльнай культуры экспанаваліся творы жывапісу, графікі і скульптуры.

Адной з найбольш яркіх старонак у гісторыі беларускага мастацтва другой паловы XIX ст. з'яўляецца ўмацаванне і пашырэнне сувязей прагрэсіўных беларускіх мастакоў з мастакамі іншых народаў. Многія выдатныя жывапісцы Расіі, Польшчы, Літвы і Украіны доўга жылі і працавалі на Беларусі. Іх творчая дзейнасць на беларускай зямлі была ў многіх выпадках асабліва плённай. Так, вядомы рускі жывапісец-перадзвіжнік К. А. Савіцкі ў 70-я гады мінулага стагоддзя доўгі час жыў у г. Дзвінску Віцебскай губерні, дзе

пачаў пісаць сваю вядомую карціну «На вайну» (быў зроблены эскіз). Тут ім былі напісаны палотны «Хрыстова міласціна», «З нячыстым знаецца», «На могілках» і эцюды для вядомых твораў «Сустрэча абраза» і «Рамонтныя работы на чыгунцы». Вялікі рускі жывапісец І. Я. Рэпін на працягу некалькіх гадоў жыў у Здраўневе непадалёк ад Віцебска. Тут ён стварыў шэраг сваіх цудоўных твораў: кампазіцыйны партрэт «Асенні букет» (партрэт старэйшай дачкі Веры), «Беларус» (абедзве ў 1892 г.), першы варыянт карціны «Дуэль» (1896), эскіз карціны «Прапаведзь Кунцэвіча на Беларусі» (1893) і інш., якія ўзбагацілі культуру беларускага і рускага народаў.

Па эцюдах, напісаных у Белавежскай пушчы, ствараў свае лепшыя творы вядомы рускі пейзажыст І. І. Шышкін.

Доўга і плённа працаваў на Беларусі і вядомы ўкраінскі жывапісец П. Пахітонаў. Беларуская прырода і жыццё беднякоў натхнілі яго на стварэнне такіх цудоўных твораў, як «Прачкі», «На Прыпяці» і інш.

Ранняя творчасць вядомага польскага жывапісца Юльяна Фалата таксама цесна звязана з беларускай зямлёй. Шматлікія паляўнічыя сцэны, якія назіраў мастак у Нясвіжы, знайшлі адлюстраванне ў карцінах «На мядзведзя», «З палявання» і інш. Натхнёны гераічнай гісторыяй Беларусі, ён стварыў серыю эпічных палотнаў, у якіх адлюстраваў падзеі 1812 г. на тэрыторыі Беларусі. Яго «Пераправа цераз Бярэзіну» і «Бярэзіна» праўдзіва аднаўляюць бясслаўны канец «вялікай» арміі Напалеона.

Усё гэта не магло не паўплываць на развіццё выяўленчага мастацтва Беларусі.

Скульптура ў гэты перыяд развівалася слаба. Большасць работ выхаванцаў Віленскага універсітэта насілі прыкладны характар. Найбольш шырока была прадстаўлена культавая, садова-паркавая і мемарыяльная скульптура. Рэалістычнае накіраванне ў скульптуры звязана з творчасцю Р. Слізеня, Г. Дмахоўскага, якія стварылі шэраг партрэтаў дзеячаў беларускай і літоўскай культуры.

У творчасці графікаў другой паловы XIX ст. наглядаецца ўзмацненне агульнаграмадскага кірунку. Многія творы вызначаюцца сацыяльнай вастрынёй. У іх знаходзяць адлюстраванне падзеі, звязаныя з паўстаннем 1863—1864 гг., барацьбой народа за сваё сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне. Значную цікавасць графікі праяўляюць да беларускага фальклору, народнай творчасці, гісторыі краю, жыцця народа, яго мар і спадзяванняў. Асабліва плённа працуюць М. Андрыёлі, А. Гротгер, Ф. Дмахоўскі, А. Ромер І. Трутнеў, М. Мікешын і інш. У графіцы гэтага перыяду значна ўзмацніліся дэмакратычныя і рэалістычныя тэндэнцыі. Многія творы вызначаліся сацыяльнай вастрынёй і грамадзянскасцю гучання. У іх знайшлі адлюстраванне найбольш важныя падзеі жыцця беларускага народа.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва гэтага перыяду характарызуецца моцным уплывам двух кірункаў — прафесійнага (прамысловага) і народнага. Высокімі мастацкімі якасцямі вызначаюцца ўзорыстыя парчовыя і габеленавыя тканіны, набіванкі, бязворсавыя дываны-кілімы, вышыўка, каляровае шкло і крышталь, кафля і кераміка. Значных поспехаў дасягнула арнаментальнае майстэрства ў кавальскай справе.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Геаграфічнае становішча Беларусі садзейнічала фарміраванню на яе тэрыторыі ў другой палове XIX ст. густой сеткі чыгунак. Новыя транс-

партныя сувязі спрыялі ўцягненню яе ў агульны расійскі рынак, паскаралі працэс урбанізацыі. У выніку істотна змянілася гістарычна сфарміраваная структура рассялення. Адчувальныя змены адбыліся ў планіровачнай арганізацыі пасяленняў, у характары і маштабе горадабудаўнічых пераўтварэнняў, што паслужыла штуршком да зараджэння новых эстэтычных крытэрыяў у архітэктуры.

У гэты перыяд выразна вылучаюцца чатыры тэрытарыяльныя раёны са сваімі цэнтрамі: заходні (Гродзенская і частка Віленскай губерні) — Гродна, Брэст; паўднёва-ўсходні (Палессе, поўдзень Мінскай і Магілёўскай губерняў) — Гомель, Пінск; цэнтральны (Мінская губерня) — Мінск; паўночна-ўсходні (Віцебская, Магілёўская губерні) — Віцебск, Магілёў. Кожны з раёнаў меў свае асаблівасці горадабудаўнічага і архітэктурна-мастацкага развіцця. Так, працэс мастацка-стылявых пошукаў у архітэктуры заходняга і цэнтральнага раёнаў адбываўся значна хутчэй у параўнанні з іншымі.

Шырокае выкарыстанне новых камунікатыўных сродкаў прывяло да актывізацыі ўсіх відаў сувязей паміж беларускімі пасяленнямі, што ў канчатковым выніку спрыяла павелічэнню горадабудаўнічага патэнцыялу гарадоў. Ужо ў другой палове XIX ст. горад як аўтаномнае ўтварэнне ўступае месца складаным інтэграваным сістэмам пасяленняў. Вядучае становішча ў іх занялі губернскія і павятовыя гарады з дастаткова інтэнсіўным развіццём прамысловасці, транспарту, гандлю і культуры. Гарады пачалі набываць новыя функцыі: транспартных вузлоў (Брэст, Баранавічы, Віцебск, Гомель, Жлобін, Орша, Мінск), камерцыйна-фінансавых і культурных цэнтраў (Бабруйск, Гродна, Гомель, Віцебск, Пінск, Мінск, Магілёў).

Адной з важнейшых перадумоў далейшага ўдасканалення планіровачнай структуры гарадоў (асноўных напрамкаў іх тэрытарыяльнага росту, маштабаў і капітальнасці забудовы) з'явілася іх становішча адносна галоўных планіровачных восей (транспартных напрамкаў). Так, значнае развіццё атрымалі Брэст, Віцебск, Гомель, Мінск, што знаходзіліся на перасячэнні галоўных транспартных магістралей.

Дастаткова хутка раслі гарады Ліда, Маладзечна, Орша, Полацк, размешчаныя на перасячэнні транспартных магістралей. Актыўнае развіццё атрымалі гарады, якія знаходзіліся на перасячэнні транспартнай магістралі з буйной воднай артэрыяй (Бабруйск, Барысаў, Пінск, Рагачоў, Жлобін).

Разам з тым гістарычна сфарміраваныя гарады Бялынічы, Бешанковічы, Валожын, Давыд-Гарадок, Дуброўна, Ігумен (цяпер Чэрвень), Лагойск, Лепель, Мсціслаў, Навагрудак, Нясвіж, Ашмяны, Петрыкаў, Прапойск (цяпер Слаўгарад), Пружаны, Ружаны, Сянно, Слуцк, Сураж, Тураў, Чэрыкаў, Чачэрск, што засталіся ў баку ад планіровачных восей, прыкметна знізілі тэмпы свайго развіцця і паступова згасалі.

Са станаўленнем капіталізму ў Беларусі адбываецца карэннае пераўтварэнне горадабудаўнічай структуры ў сацыяльных адносінах. У межах тэрытарыяльна-планіровачнага адзінага гарадскога арганізма ў 1860—1880-я гады складаюцца зоны канцэнтрацыі пралетарыяту, буржуазіі, багатага дваранства і духавенства. Адбываецца працэс ператварэння гарадоў з дваранскіх у буржуазныя. Гэта адбілася і на планіровачнай структуры гарадоў, і на ўзроўні капітальнасці і паверхавасці забудовы, на яе архітэктурна-мастацкай характарыстыцы, а таксама на ступені добраўпарадкавання. У выніку горад набыў рэзка выяўлены кантраст, падзяляючыся на два процілеглыя раёны: цэнтральны, дзе

канцэнтраваліся буржуазія, чыноўнікі і абяднелае дваранства, і перыферыйны, дзе размяшчаліся жыллё працоўных і вытворчыя і складскія зоны. Жыллё рабочых было сканцэнтравана на ўскраінах, дзе кошт зямлі быў нязначны. Часта ўскраіны так шчыльна забудоўваліся, што ўтваралі суцэльныя рабочыя раёны, так званыя слабодкі. Нярэдка гэтым раёнам даваліся хадзячыя назвы: «Амерыка», «Каўказ» у Гомелі, «Камароўка», «Грушаўка» ў Мінску, «Пескавацік» у Віцебску і г. д.

У гэты перыяд пачынаецца актыўная перабудова цэнтральных кварталаў: выраўноўваюцца і расшыраюцца асобныя вуліцы, павялічваецца паверхавасць будынкаў, павышаецца іх капітальнасць. У гарадах з'яўляюцца новыя плошчы (прывакзальныя, тэатральныя, адміністрацыйныя), скверы, паркі. Так, да канца 80-х гадоў XIX ст. вызначыліся габарыты прывакзальных плошчаў у Віцебску, Гомелі, Гродна, Полацку, Мінску.

Характар змяненняў планіровачнай структуры гарадоў у эпоху капіталізму знаходзіўся ў прамой залежнасці ад фарміравання асноўных функцыянальных зон — прамысловай, сялібнай і цэнтра. Вытворчыя тэрыторыі часцей за ўсё размяшчаліся ўздоўж транспартных восей ці на іх перасячэнні. За кароткі прамежак часу гэтыя тэрыторыі пераraслі ў адносна буйныя прамысловыя зоны. Напрыклад, на Ляхаўцы ў Мінску, у Занёманскім фарштаце ў Гродна канцэнтруюцца асноўныя прамысловыя прадпрыемствы гэтых гарадоў. Буйныя па тых часах прамысловыя аб'екты Бабруйска, Барысава, Віцебска, Гомеля, Пінска канцэнтруюцца на перасячэнні чыгункі з буйной воднай артэрыяй.

Прыватнапрадпрымальніцкае самавольства пры выбары месц для будаўніцтва фабрык і заводаў нярэдка прыводзіла да захопу пад прамысловыя прадпрыемствы лепшых тэрыторый гарадоў. Гэта мела месца ў Бабруйску, Віцебску, Гродна, Мазыры, Мінску.

Працэс фарміравання новых гарадскіх сялібна-прамысловых зон уздоўж транспартных магістралей адбываецца ў многім стыхійна. Лініі чыгунак у большасці сваёй прайшлі прыкладна на адлегласці 2—3 км ад існуючых граніц гарадской мяжы. За параўнальна кароткі прамежак часу гэтыя свабодныя тэрыторыі былі забудаваны. Стыхійнасць забудовы абумоўлівалася яшчэ і тым, што рэзервовыя тэрыторыі, пакінутыя для наступных этапаў будаўніцтва па планах, складзеных у пачатку XIX ст., не супадалі з характарам структурнай перабудовы ў гарадах, з іх якасным працэсам развіцця.

Пераважная горадабудаўнічая роля заставалася за прамысловай вытворчасцю. Важнымі фактарамі, вызначыўшымі характар забудовы гэтых тэрыторый, з'явіліся параўнальна нізкі кошт зямельных участкаў у параўнанні з коштам падобных участкаў у мяжы горада, а таксама блізкасць месца прыкладання працы. Ужо да 80-х гадоў XIX ст. стыхійнае развіццё гэтых тэрыторый, асабліва ў хуткарастучых гарадах, прывяло да таго, што яны ператварыліся ў буйныя сялібныя масівы. Патрабавалася тэрміновае ўмяшанне спецыялістаў-планіроўшчыкаў, каб спыніць стыхійнасць і ажыццяўляць наступнае будаўніцтва ў адпаведнасці з намечаным планам забудовы. Хваля жыллёвага будаўніцтва рухалася цяпер ад ускраін да цэнтра, разрастаючыся ўвышыню.

Адначасова ад цэнтра да ўскраін ішоў сустрэчны паток будаўніцтва, што нярэдка прыводзіла да зліцця асобных пасяленняў, якія ўвайшлі потым у гарадскую мяжу. У многіх буйных гарадах (Мінску, Віцебску, Гродна, Брэсце, Магілёве, Гомелі, Бабруйску) сялібныя тэрыторыі ўжо ў пачатку XX ст. падзяліліся на асобныя жылыя ўтварэнні (цэн-

тральныя і перыферыйныя). Паверхавасць, шчыльнасць і капітальнасць забудовы павялічвалася ў напрамку да цэнтра.

Фарміраванне агульнагарадскога цэнтра — месца канцэнтрацыі адміністрацыйных, дзелавых, гандлёвых, культурна-асветніцкіх устаноў і абслугоўвання — было цесна звязана з развіццём планіровачнай структуры горада. Ужо ў 1850-я гады ў беларускай горадабудаўнічай практыцы адзначаюцца рысы практыцызму, уласцівыя новай эканамічнай фармацыі. Так, усё больш выразна намячаецца трансфармацыя функцыянальна-планіровачнай арганізацыі цэнтральнай плошчы: з некалі параднай яна ператвараецца ў дзелавую. Вялізную прастору цэнтральнай плошчы пачынаюць расчляняць на часткі — дзелавую і гандлёвую. Так, на плошчы Высокі рынак у Мінску (сучасная плошча Свабоды) да 1850 г. была перабудавана царква св. Духа. Вежа з гадзіннікам каля былога езуіцкага калегіума ў 1853 г. была прыстасавана пад пажарную каланчу. У 1840-я гады па праекту архітэктара К. Хршчановіча ажыццёўлена перабудова былога будынка гімназіі для размяшчэння адміністрацыйных устаноў. У 1850-х гадах зносіцца ратуша, якая з'яўлялася кампазіцыйным цэнтрам плошчы. З 1860-х гадоў плошча Высокі рынак атрымлівае новую назву «Саборная». Перабудоўваюцца і сумежныя з плошчай вуліцы.

Як і раней, грамадскі цэнтр гарадоў уяўляе сабой кампактную зону, што складаецца з галоўнай плошчы і непасрэдна мяжуючай з ёй вуліцы. Напрыклад, у Мінску ролю грамадскага цэнтра выконвалі ў гэты перыяд Саборная плошча і вуліца Губернатарская. З кампактнай гарадской прасторы грамадскі цэнтр набывае лінейны характар.

З будаўніцтвам Маскоўскага вакзала ў Мінску (1871) стварыліся спрыяльныя ўмовы для развіцця заходняга раёна горада, Віленскага вакзала (канец 70-х гадоў XIX ст.) — паўднёвай яго часткі.

Віленскаму вакзалу абавязаны сваёй інтэнсіўнай забудовай Бабруйская, Пецярбургская (сучасная вул. Ленінградская), Міхайлаўская (вул. Кірава), Мікалаеўская (вул. Ульянаўская), Сяргееўская (не існуе) вуліцы. Прывакзальная плошча канчаткова сфарміравалася к 90-м гадам XIX ст. Яна мела форму выцягнутага прамавугольніка ўздоўж скразной Бабруйскай вуліцы. Пад рознымі вугламі ў плошчу ўлівалася пяць вуліц, якія ўтваралі больш-менш раўнамерны веер прамянёў. Тры з іх — Пецярбургская, Міхайлаўская і Мікалаеўская — арганічна ўліліся ў існуючую рэгулярную сетку вуліц.

Цэнтральнае становішча на плошчы займаў будынак пасажырскага чыгуначнага вакзала, які сваімі вежкамі са спічастымі шатрамі ў «рускім» стылі замыкаў перспектыву вуліцы Міхайлаўскай. Забудова гэтай вуліцы практычна не захавалася, аб яе характары дазваляе меркаваць толькі цудам уцалелы чатырохпавярховы будынак жаночай гімназіі на рагу вуліцы Кірава і Міхайлаўскага завулка.

Прывакзальная плошча становіцца важным грамадскім і транспартным цэнтрам горада. Да вакзалаў з цэнтра пайшлі першыя конкі (конначыгуначныя дарогі) і трамваі. Параўнальна стракатая забудова плошчы з заходняга боку фланкіравалася адна-, двухпавярховымі пабудовамі царкоўнапрыходскай школы, з усходняга — адна-, двухпавярховымі службовымі пабудовамі чыгункі. Гэтыя невысокія распластаныя збудаванні, якія тоўпіліся па баках вакзала, мелі здробненую архітэктурную тканіну, якая не стасавалася з буйнамаштабнымі формамі будынка чыгуначнага вакзала.

Чыгуначны вакзал стаў не толькі апорным элементам гарадскога

плана, але ў многіх выпадках сваёй архітэктурна-прасторавай кампазіцыяй спрыяў фарміраванню новага гарадскога ансамбля прывакзальнай плошчы. У шэрагу выпадкаў ён аказаў істотны ўплыў на змяненне гістарычна сфарміраванай вулічна-дарожнай сеткі горада. Такім чынам, чыгуначны вакзал пачаў вызначаць архітэктурна-прасторавую кампазіцыю не толькі асобнай часткі горада, але і важнейшых яго элементаў: вуліц, плошчаў, гарадскога цэнтра.

У канцы 1880-х гадоў вуліца, якая звязвала цэнтральную частку горада з чыгуначным вакзалам, паступова пачынае набываць новыя функцыі, ператвараючыся ў гарадскі грамадскі цэнтр. Гэта лёгка прасачыць, аналізуючы планіровачную структуру Мінска, Віцебска, Магілёва, Гомеля, Гродна.

Большасць беларускіх гарадоў (Бабруйск, Віцебск, Гомель, Гродна, Магілёў, Мазыр, Полацк, Пінск і г. д.) размяшчалася па берагах буйных суднаходных артэрый. Галоўным элементам фарміравання вобраза прырэчнага горада, па найлепшых умовах успрымання і арыентацыі, з'яўляецца прырэчная панарама, якая фарміруецца ўзбярэжнай паласой у межах гістарычнага цэнтра. Дынамічнасць панарамы, напрыклад Віцебска, Гродна, Пінска, Полацка, дасягалася за кошт нарастання рытму вертыкальных акцэнтаў па меры набліжэння да цэнтра.

Скарачэнне аб'ёму культавага будаўніцтва і інтэнсіўная рэканструкцыя жылой забудовы прывялі да павышэння ролі агульнага кампазіцыйнага фону. Капітальная двух-, чатырохпавярховая шчыльная жылая забудова стала выцясняць ранейшыя аднапавярховыя сядзібныя пабудовы. Такім чынам павышаўся ўзровень гарызантальнай забудовы. У сувязі з развіццём прамысловасці інжынерна-тэхнічныя збудаванні (воданапорныя вежы, трубы і г. д.) актыўна ўключаліся ў каркас вертыкальных кампазіцый і адыгрывалі ролю дамінант. Адбываецца паступовае адцясненне горада ад ракі. Парушаецца асноўны прынцып горадабудаўніцтва папярэдняга перыяду — узаемасувязь архітэктуры і прыроды. Страчваюць свой кампазіцыйна-прасторавы сэнс папярочныя вуліцы, і перш за ўсё тыя з іх, якія стваралі прамыя і зваротныя сувязі паміж ракой і зарэчнай часткай. Знікае магчымасць стварэння добраўпарадкаваных набярэжных.

У другой палове XIX ст. адбылося прыкметнае змяншэнне асноўных напрамкаў тэрытарыяльнага росту некаторых гарадоў у цэнтральным раёне Беларусі (Мінск, Барысаў). Так, у Мінску асноўная кампазіцыйная вось горада змясцілася з паўночнага напрамку, з вуліцы Аляксандраўскай (сучасная М. Горкага), на ўсход у бок Масквы. Гэта было выклікана той акалічнасцю, што Вільня — гісторыка-культурны і эканамічны цэнтр Паўночна-Заходняга краю — стаў страчваць сваю гандлёва-эканамічную ролю, хоць значэнне культурнага цэнтра ён захаваў да 1917 г. У выніку гэтага пачалі рэзка скарачацца функцыянальна-транспартныя і гандлёвыя сувязі, што адбілася на планіровачнай структуры названых беларускіх гарадоў. Гэтыя змяненні адбываліся не адразу, а фарміраваліся на працягу дзесяцігоддзяў. У Мінску кампазіцыйная вось паступова стала зрушвацца з паўночнага напрамку на ўсходні. Транспартная сувязь цяпер ажыццяўлялася па вуліцы Георгіеўскай (пачатак сучаснай вул. Куйбышава), затым на поўдзень ад Троіцкай гары спускалася да р. Свіслач, перасякала тэрыторыю сучаснай плошчы Перамогі і далей выходзіла на вуліцу Даўгабродскую (сучасная вул. Казлова) у раён Ваенных могілак. Праходзячы па вуліцы Даўгабродскай, збочвала да Сляпянкі і далей улівалася ў Стара-Барысаўскі тракт. І толькі на рубяжы стагод-

дзяў кампазіцыйная вось горада захад — усход замацоўваецца за вуліцай Захар'еўскай (сучасны Ленінскі праспект), якая становіцца галоўнай магістраллю. Забудова гэтай магістралі вялася інтэнсіўна і адзначалася капітальнасцю, што знайшло адлюстраванне ў павышэнні ўзроўню мастацкай выразнасці і спрыяла ўзмацненню яе кампазіцыйнай ролі ў планіровачнай структуры горада.

Разам з практыкай шырокага выкарыстання горадабудаўнічых прыёмаў рэгулярнай сістэмы на характар забудовы беларускіх гарадоў значны ўплыў аказвалі гістарычна сфарміраваныя горадабудаўнічыя традыцыі. Меў месца прынцып пейзажнай арганізацыі гарадскога асяроддзя са свабодным размяшчэннем буйных грамадскіх будынкаў у канкрэтным гарадскім ландшафце. Прыкладамі могуць служыць будынкі жаночых епархіяльных вучылішчаў у Мінску (архіт. А. Жукоўскі, 1864, сучасны адміністрацыйны будынак); у Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1882, сучасны будынак школы-інтэрната па вул. Вароўскага, 29). У выніку, нягледзячы на значныя пераўтварэнні, кожны горад захаваў індывідуальныя рысы, сваё непаўторнае мастацкае аблічча.

У многіх гарадах праводзіліся канчатковыя работы па ліквідацыі сярэдневяковых фартыфікацыйных збудаванняў, якія стрымлівалі горадабудаўнічыя пераўтварэнні. Так, у 1870-х гадах у Віцебску на месцы зрытых земляных валоў на Замкавай гары пачалі ўзводзіць буйныя грамадскія будынкі: акружнога суда (архіт. Л. Камінскі, 1882), мужчынскай гімназіі (архіт. А. Палонскі, Н. Карчэўскі, 1880).

З тэрытарыяльным ростам гарадоў фарміраваліся і новыя прасторавыя сувязі. Асаблівае месца ў забудове ў гэты перыяд усё яшчэ адводзілася культавым збудаванням, якія ў многіх выпадках арганічна ўпісваліся ў сістэму існуючых кульмінацыйных вузлоў. Гэта сістэма акцэнтаваных па вертыкалі збудаванняў забяспечвала кампазіцыйнае і мастацкае адзінства гарадскога асяроддзя. Ідэя актыўнага пераўтварэння планіроўкі і забудовы Мінска належала архітэктару К. Хршчановічу (1794—1871). Іменна ён, будучы мінскім губернскім архітэктарам з 1825 па 1863 г., адным з першых усвядоміў размах гарадскога будаўніцтва, вызначыў задачу неабходнасці сістэмнага падыходу да яго правядзення. Ужо ў гэты перыяд яўна адчувалася, што развіццё прасторавай структуры горада павінна адбывацца праз сістэму аб'ёмных вертыкальных арыенціраў, якія складаліся не толькі з культавых збудаванняў, але і з буйных будынкаў грамадскага прызначэння. Дастаткова назваць такія пабудовы гэтага перыяду, як архірэйскі дом з Успенскай царквой (1860); турэмны замак (1825) з царквой (1878); царкву св. Марыі Магдаліны (1847); ваенны шпіталь (архіт. К. Хршчановіч, 1848); касцёл св. Роха на Залатой горцы (1864); будынак духоўнай семінарыі (архіт. А. Мельнікаў, М. Чахоўскі, 1860); жаночае епархіяльнае вучылішча (архіт. А. Жукоўскі, 1864) і царкву Ушэсця на Троіцкай гары (архіт. М. Чагін, 1866) і г. д.

З імем К. Хршчановіча звязана фарміраванне капітальнай забудовы комплексу архірэйскага падвор'я (50—60-я гады XIX ст.) — спецыялізаванага цэнтра праваслаўнага духавенства мінскай епархіі.

Пад забудову быў выбраны ўчастак у паўднёва-ўсходняй частцы горада на высокім мысе над Свіслаччу. Архітэктурна-планіровачнымі сродкамі ўдала ўлічылі асаблівасці прыроднага ландшафту мясцовасці. Асноўныя аб'ёмы палацавага комплексу парадна раскрываліся на свабодную ад забудовы плошчу, на якой у 1870 г. быў разбіт Аляксандраўскі сквер (цяпер Цэнтральны сквер).

Успенскай царкве, па задуме дойліда, адводзілася не столькі арганізуючая роля ў комплексе, колькі актыўны ўдзел у фарміраванні апорных арыенціраў і візуальных сувязей у прасторавай структуры горада. Сваёй вертыкальнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй царква ўдала замыкала перспектыву вуліцы Скобелеўскай (сучасная Чырвонаармейская). Разам з такімі капітальнымі збудаваннямі, як епархіяльная канцылярыя (цяпер Музей гісторыі войск Чырванасцяжнай Беларускай ваеннай акругі) і царкоўна-археалагічны музей (Дом работнікаў мастацтваў), яна арганічна ўпісалася ў рытмічны лад лінейнай забудовы вуліцы Захар'еўскай і стала адным з яе важнейшых горадаўтваральных акцэнтуючых дамінант.

Выбар месца для ўзвядзення гэтых будынкаў вызначаўся стараннай увязкай іх як з прыродным ландшафтам, так і са структурай гарадскога плана. У большасці сваёй гэтыя збудаванні занялі дамінуючае становішча ў гарадскім рэльефе. У адрозненне ад вышынных кампазіцый XVII—XVIII стст., займаўшых параўнальна абмежаваную прастору, гэтыя будынкі размяшчаліся на вялікай адлегласці адзін ад другога.

Разам з тым яны ўдзельнічалі ў арганізацыі сілуэта і панарамы горада, далёкіх візуальных перспектыў як унутры, так і з пад'ездаў да яго. Акрамя таго, яны актыўна ўплывалі на сваё акружэнне, адыгрываючы вялікую горадафарміруючую ролю, з'яўляліся тымі галоўнымі кампазіцыйнымі вузламі, вакол якіх у далейшым актыўна фарміравалася гарадская забудова.

Архітэктура Беларусі ў гэты перыяд развівалася на рацыянальнай горадабудаўнічай аснове, закладзенай у генеральных планах гарадоў канца XVIII — пачатку XIX ст. Успрынянцце культуры класіцызму ў Беларусі выявілася не столькі ў выкарыстанні ордэрных форм, колькі ў засваенні ўласцівай гэтаму стылю сістэмы рэгулярнай арганізацыі горада. Для горадабудаўніцтва гэтага перыяду характэрна ўсё большая жорсткасць. Іменна пераўтварэнне гарадской забудовы ў традыцыях позняга класіцызму надало многім гарадам падкрэслена рэгулярны характар.

Разам з тым у planіровачна-прасторавай структуры гарадоў і ў архітэктурным асяроддзі яе некаторых зон яшчэ захаваліся асобныя кампазіцыйныя рысы, што ўзыходзяць да сярэдневяковых традыцый. Так, у Мінску тэрыторыя Ракаўскага прадмесця, што знаходзіцца на паўночны захад ад вуліцы Нямігі, захавала маляўніча-пейзажны характар. Па-першае, тут сяліліся так званыя нацыянальныя меншасці — татары, яўрэі. Па-другое, правядзенне работ па добраўпарадкаванню і пераўтварэнню патрабавала значных затрат.

У складаных горадабудаўнічых умовах жылыя будынкі ставіліся шчыльна, іх фасады паўтаралі контуры вуліц, ствараючы адзіную «чырвоную лінію», адыходзячы сваімі аб'ёмамі ў глыбіню вузкіх гарадскіх участкаў. Змяненні аб'ёмна-прасторавай структуры будынкаў дыктаваліся канкрэтным участкам, прызначаным пад будаўніцтва. Забудова суцэльным фронтам ахоплівала ўсе цэнтральныя кварталы. У сувязі з такой планіроўкай карэнным чынам змяніліся прасторавыя характарыстыкі вуліц.

У кампазіцыйнай пабудове вулічных фасадаў пераважае раўнамерна-рытмічны прынцып, без мастацкага акцэнтавання галоўнага вузла. Пры ўсёй разнастайнасці ўбрання ў развіцці дэкаратыўнага афармлення фасадаў наметіліся два асноўныя напрамкі. Абодва з іх вялі да візуальнага разбурэння тэктонікі сцяны як канструкцыі, да надання ёй характару дэкаратыўнай кулісы.

Важкі ўклад у развіццё горадабудаўніцтва другой паловы XIX ст. унесла ж ы л л ё в а е будаўніцтва. Яно аб'ектыўна адлюстроўвала ўзровень сацыяльнага, эканамічнага і тэхнічнага развіцця горада і, галоўнае, характарызавала жыццёвую сілу мясцовых нацыянальных традыцый у іх пераемным пераасэнсаванні ў новых гістарычных умовах.

Характар жыллёвага будаўніцтва Беларусі ў даследуемы перыяд быў у многім тыповым для ўсёй тэрыторыі Расійскай імперыі. Новыя формы быту, узросшыя інжынерна-тэхнічныя магчымасці аказалі рашаючы ўплыў на фарміраванне жылля і яго арганізацыю. Пры ўсёй шырыні дыяпазону пошуку новых тыпаў грамадскіх будынкаў мастацкую выразнасць галоўных магістралей і цэнтральных вуліц у многім пачала вызначаць іменна архітэктура жылой забудовы.

З пункту погляду горадабудаўніцтва адбывалася сумяшчэнне двух процілеглых прынцыпаў забудовы. З аднаго боку, цэнтральныя гарадскія кварталы, якія ўяўлялі сабой арыфметычную суму прыватнаўласніцкіх участкаў, шчыльна забудоўваліся шматпавярховымі (двух-, чатырохпавярховымі) капітальнымі дамамі. З другога боку, гарадскія ўскраіны адрозніваліся празмернай скучанасцю, хаатычнай драўлянай забудовай, вельмі невыразнай у архітэктурных адносінах.

Па знешняму выгляду і планіровачнай структуры жылыя дамы ў гарадах у многім паўтаралі архітэктуру сельскага жылля. Асноўнае будаўніцтва падобнага тыпу жылля вялося на ўскраінах буйных гарадоў, але найбольш шырокае распаўсюджанне яно атрымала ў практыцы забудовы малых гарадоў і мястэчак.

Жыллё, якое ўзводзілася ў беларускіх гарадах у эпоху капіталізму, можна падзяліць на наступныя віды:

аднапавярховыя аднакватэрныя жылыя дамы сядзібнага тыпу, якія ўзводзіліся масавым індывідуальным забудоўшчыкам;

адна- і двухпавярховыя дамы купцоў, крамнікаў з наяўнасцю, акрамя жылля, асобных памяшканняў для гандлёвай залы, складоў, падсобнагаспадарчых памяшканняў;

адна-, двух- і трохпавярховыя гарадскія і загарадныя асабнякі, якія будаваліся галоўным чынам па індывідуальных праектах і належалі буржуазіі;

шматпавярховыя (два — пяць паверхаў) шматкватэрныя (так званыя даходныя) дамы, якія ўзводзіліся ў цэнтральных раёнах буйных гарадоў.

Па планіроўцы жылыя дамы могуць быць падзелены на чатыры асноўныя тыпы: аднакамерны, двухкамерны, трохраздзельны і складаны.

Да прасцейшай катэгорыі рабочага жылля, атрымаўшага значнае распаўсюджанне, адносіцца першы тып дома, жылое памяшканне якога сумяшчалася з кухняй. Прыкладам такога тыпу жылля з'яўляецца жылы дом, які захаваўся на вуліцы Спартыўнай, 46 у Барысаве. Гэта невялікая (5,4×5,1 м) пабудова 90-х гадоў XIX ст. складаецца з жылога пакоя (23,2 кв. м), які асвятляецца трыма невялікімі вокнамі, два з якіх выходзяць на вуліцу і адно ў двор. У дом вядуць невялікія сенцы (гэты элемент сельскага жылля атрымаў шырокае распаўсюджанне ў гарадскім жыллі). Знешняе аблічча такога жылля вельмі простае і лаканічнае. Архітэктурна-мастацкія элементы самыя прасцейшыя: аконныя ліштвы, аканіцы, карнізныя навісі, франтоны.

Аднакамерныя дамы нярэдка ўскладняліся за кошт прыбудоў да дваровага тарца дома. Такім чынам, дамы пачалі набываць выцягнутую форму. Падобныя змяненні адбыліся з жылымі дамамі па вуліцы Палявой (сучасная Арджанікідзе, 33) у Барысаве. У планіроўцы выразна прасочваецца пэўнае функцыянальнае

занаванне праз вылучэнне кухні-сталовай і жылой часткі дома. Паступова такое занаванне стала агульнапрынятым у трохраздзельным тыпе жылога дома, які складаецца з кухні, жылога пакоя, ці гасцінай, і спальні.

Далейшае ўскладненне планіровачнай структуры жылля адбывалася за кошт падзелу плошчы дома ўнутранымі перагародкамі. Трэба адзначыць, што драбленне жылога дома на асобныя ячэйкі найбольш тыповае для планіроўкі іменна гарадскога жылога дома (дом па вул. Маладзечанскай, 27 у Мінску).

Чацвёрты — складаны — тып жылога дома ўключаў рад новых дадатковых памяшканняў. Гэта лёгка прасачыць на прыкладзе жылога дома па былой вуліцы Лодачнай, 12 у Мінску. Пры агульных памерах (15,2×8,0 м) яго планіровачную структуру можна падзяліць на дзве часткі. Меншая, дваровая, прызначалася пад жыллё гаспадара дома, большая была прыстасавана для здачы ў наём.

З разгледжаных прыкладаў відаць асноўныя планіровачныя змяненні, якія адбыліся ў гарадскім жыллі. Па-першае, жылыя дамы пачалі вызваляцца ад гаспадарчых прыбудоў. Па-другое, змяняецца ўзаемасувязь памяшканняў. Адбываецца значнае пераразмеркаванне балансу плошчаў у бок павелічэння жылой плошчы і скарачэння падсобных і гаспадарчых памяшканняў.

На шматлікіх прыкладах жылых дамоў другой паловы XIX ст., якія захаваліся, лёгка прасачыць найбольш характэрныя элементы народнага дойлідства, многія з якіх былі ўдасканалены ў адпаведнасці з эканамічнымі магчымасцямі забудоўшчыкаў. Напрыклад, шырокае распаўсюджанне атрымаў такі элемент, як ганак. Ён меў не толькі функцыянальнае значэнне, але спрыяў узбагачэнню мастацкай пластыкі дома, надаючы яму прыгажосць і кампазіцыйную завершанасць. Найбольшае распаўсюджанне гэты элемент атрымаў у жылых пабудовах гарадоў паўночна-ўсходняга раёна — Віцебскай і Магілёўскай губернях.

Значнае месца ў забудове беларускіх гарадоў перыяду капіталізму займалі дамы крамнікаў і купцоў. Першы паверх у такіх дамах прызначаўся для гандлёвых залаў магазінаў, крам і іншых камерцыйных устаноў, вышэйшыя паверхі адводзіліся пад жыллё.

У невялікіх павятовых гарадах дамы купцоў канцэнтраваліся традыцыйна вакол гандлёвай плошчы, як, напрыклад, на плошчы Свабоды ў Кобрыне, ці рынку, як у Бабруйску і Барысаве. Шчыльная лінейная забудова з гэтых дамоў у сістэме вуліцы часта ўтварала суцэльную сетку дробных прыватных гандлёвых устаноў.

Ад раней разгледжаных купецкія жылыя дамы адрозніваліся выразнасцю знешняга аблічча, капітальнасцю, маштабам. Па архітэктурна-планіровачнай структуры іх можна падзяліць на два тыпы. Першы ўяўляе сабой невялікі адна-, двухпавярховы дом з гандлёвай залай, якая займае толькі пярэднюю частку аб'ёма першага паверха. Астатняя частка адводзілася пад жыллё гаспадара.

Пры ўсёй разнастайнасці планіроўкі і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ў дамах гэтага тыпу прасочваецца адзіны прынцып пабудовы і рашэння фасада. Выразнасць яго дасягалася за кошт прарысоўкі асобных архітэктурных дэталей, балконаў, карнізных цяг, розных створак, дзвярэй, вітрын. У планіроўцы жылой часткі такіх дамоў пэўную ролю адыгрывалі традыцыйныя прыёмы народнага жылля. Да падобных рашэнняў можна аднесці дамы па вуліцы 17 верасня, 7—10 у г. п. Мір, па вуліцы Леніна, 69 у Баранавічах.

Да другога тыпу адносяцца буйныя шматпавярховыя даходныя да-

мы, дзе магазін з гандлёвай залай займаў увесь першы паверх, а складскія памяшканні размяшчаліся ў падвале. Найбольш шырокае распаўсюджанне такі тып магазіна атрымаў у пачатку XX ст. Прыкладамі могуць служыць дамы ў Мінску на вуліцах Валадарскага, 12 і К. Маркса, 5, 17; у Магілёве на вуліцы Першамайскай, 51, 45/1; у Гродна на вуліцы Кірава, 32; у Брэсце па вуліцы Леніна, 16; у Полацку на вуліцы К. Маркса, 9. Галоўныя фасады дамоў з яркай рэкламай магазінаў сталі актыўна ўдзельнічаць у афармленні асноўных магістралей і цэнтральных вуліц гарадоў.

У параўнанні з індывідуальным жылым домам шматпавярховы шматкватэрны дом валодаў шэрагам перавагі: эканамічнасцю, кампактнасцю планіроўкі, якая дазваляла забяспечыць жыллём вялікую колькасць людзей пры адначасовым скарачэнні расходаў на будаўнічыя матэрыялы, пракладку падземных камунікацый, тратуараў, маставых. Натуральна, што арганізацыя вялікага магазіна з аднаведнымі памяшканнямі пры жылым доме патрабавала перагляду ўнутранай планіроўкі дома, у асноўным першага і цокальнага паверхаў. Найбольш характэрны прыклад — жылы дом у Мінску на рагу вуліц Захар'еўскай (сучасная Савецкая, 27) і Серпухоўскай (сучасная Валадарскага, 12).

Разам з даходнымі дамамі і будынкамі грамадскага прызначэння ў цэнтральных кварталах гарадоў узводзіліся і буйныя асабнякі. Характэрныя рысы падобных будынкаў можна прасачыць на прыкладзе шэрагу гарадскіх асабнякоў: купца Мураўёва ў Гродна (сучасная плошча Савецкая, 2), прадпрымальніка Назымава ў Віцебску (вул. Суворава, 26), мешчаніна ў Полацку (вул. Г. Скарыны, 5), мешчаніна ў Віцебску (вул. Фрунзе, 5), купца-лесапрамыслоўца Суціна ў Мінску (вул. Энгельса, 18).

У суцэльнай перыметральнай забудове, якая складалася з такіх асабнякоў, часткова ці цалкам адсутнічалі адкрытыя прасторы ўнутранага двара, у якіх зеляніна была

90. Будынак мужчынскага духоўнага вучылішча ў Віцебску. 1890

рэдкай з'явай. У сістэме вуліцы гэтыя дамы складалі плоскасць адзінага фронту з рытмічным строем балконаў, эркераў, з актыўна выступаючымі карнізамі і казыркамі. Некаторыя вуліцы, як Паліцэйская (сучасная Кірава), Купецкая (сучасная К. Маркса), Саборная (сучасная Савецкая) у Гродна, Суворава ў Віцебску, Вялікі Садовы завулак (вул. Леніна) у Магілёве, вызначаліся поўным адзінствам і маштабнасцю. Забудова таго перыяду, якая часткова захавалася ў Віцебску на вуліцы Суворава, дазваляе адзначыць, што яе архітэктура цягнецца да традыцый класіцызму.

У невялікіх павятовых гарадах ці на ўскраінах губернскіх гарадоў з нязначнай шчыльнасцю забудовы мясцовая буржуазія будавала свае дамы больш свабодна, у акружэнні зеляніны. Прыкладам такога рашэння могуць служыць жылыя дамы ў Слоніме на Рыначнай плошчы (сучасная вул. Першамайская, 5, 2 і су-

часная плошча Леніна, 6), у Віцебску на скрыжаванні вуліц Я. Купалы і Суворава, 13/20 і на вуліцы Л. Талстога, 2.

Асноўная рыса аб'ёмна-прасторавага рашэння такіх дамоў — вылучэнне асноўнага аб'ёма, да якога з боку двара прымыкаў вузкавыцягнуты блок. Такая кампазіцыйная пабудова дазваляла дакладна заніраваць увесь дом: з аднаго боку, падкрэсліць непасрэдна жыллё гаспадара, з другога — вылучыць дапаможны аб'ём з шэрагам абслуговых памяшканняў. На першым паверсе звычайна размяшчаліся вялікая прыхожая, зручна звязаная з гасцінай, більярдная, сталовая, дзіцячыя пакоі для гульні. На другім — бібліятэка, рабочы кабінет, спальныя пакоі для дарослых і дзяцей. У прымыкаючым аб'ёме — кухонныя і службова-гаспадарчыя памяшканні, а таксама пакоі для прыслугі. Жылыя

91. Фрагмент забудовы вуліцы Я. Купалы ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.

і парадныя пакоі ізаляваліся ад падсобнай групы памяшканняў з дапамогай калідораў і ўнутраных пераходаў. Як правіла, парадная група памяшканняў выходзіла на галоўны фасад.

Цікава вырашаны інтэр'еры параднай і жылых пакояў у былым купецкім доме ў Гродна (вул. Савецкая, 2). Маляўніча распісаны столь і сцены, высокая якасць работ захавала свежасць фарбаў і дагэтуль.

Шматкватэрныя жылыя даходныя дамы, якія атрымалі распаўсюджанне ў гарадах Беларусі з 70-х гадоў XIX ст., уяўляюць найбольш характэрны тып збудаванняў капіталістычнай эпохі і з'яўляюцца яе параджэннем.

Размяшчэнне іх па фронту забудовы вуліцы вызначала розныя планіровачныя асаблівасці даходнага дома. Да 80-х гадоў XIX ст. цэнтральныя гарадскія кварталы ў губернскіх гарадах былі ўжо цалкам шчыльна забудаваны. Буйныя домаўладальнікі скупілі старыя адна-, двухпавярховыя дамы і на іх месцы ўзводзілі трох-, чатырохпавярховыя капітальныя збудаванні. Такі ўчастак меў складаную канфігурацыю і абмежаваныя памеры. Адсюль зразумела, чаму дойліды не мелі магчымасці паўнацэнна ўдзельнічаць у арганізацыі адзінай унутрыквартальнай прасторы, не гаворачы ўжо аб стварэнні цэласных ансамбляў. Дамы ставіліся ўздоўж вуліцы і абмяжоўваліся з трох бакоў суседнімі пабудовамі. Наглядным прыкладам могуць служыць шматкватэрныя даходныя дамы на вуліцы Купецкай (сучасная К. Маркса) у Гродна. Пры індывідуальнасці знешняга рашэння ўсе гэтыя дамы падобныя ў плане — П-падобнай формы. З'яўленне такой формы плана будынкаў было вынікам абмежаваных памераў участка. Невялікі ўнутраны двор-калодзеж, што ўтвараўся пры гэтым, ледзь выконваў адзіную нагрузку — функцыю светлавой крыніцы. Як правіла, такія дамы развіваліся ў глыбіню квартала.

У больш выгадным становішчы аказваліся дамы, якія займалі вуглавыя ўчасткі ў забудове вуліц. Ад-

на з асноўных вартасцей такіх дамоў — магчымасць павялічыць колькасць памяшканняў, добра асветленых натуральным святлом.

Па архітэктурна-планіровачнай пабудове шматкватэрныя шматпавярховыя жылыя дамы адрозніваліся галоўным чынам сістэмай сувязі кватэр з навакольнай тэрыторыяй і падзяляліся на чатыры тыпы: секцыйныя, калідорныя, галерэйныя і дамы змешанага тыпу. Найбольшае распаўсюджанне ў гарадах Беларусі, як і ў Расіі, атрымалі даходныя дамы секцыйнага тыпу. Даны тып лепш адпавядаў мясцовым кліматычным умовам, забяспечваючы кампактнасць збудавання, дастатковую ізаляцыю кватэр пры максімальным атрыманні жылой плошчы і забяспечваў адпаведны эканамічны эфект. Асаблівасцю аб'ёмна-планіровачнай структуры секцыйнага дома з'яўлялася наяўнасць аднаго камунікацыйнага вузла (уваход, вестыбюль, лесвічная клетка, калідоры) на групу кватэр. Секцыйныя дамы паміж сабой адрозніваліся радам тыпалагічных прыкмет — паверхавасцю, працягласцю, колькасцю кватэр, арыентацыяй і некаторымі іншымі.

Параўноўваючы жыллёвае будаўніцтва, у прыватнасці шматпавярховых даходных дамоў, у канцы XIX — пачатку XX ст. на тэрыторыі Беларусі і цэнтральнай Расіі, мы назіраем агульнасць напрамкаў.

У залежнасці ад таго, для каго прызначаліся даходныя дамы, іх можна падзяліць на дзве групы. Да першай, найбольш шматлікай, адносяцца дамы для сярэдніх і дробных буржуа, служачых і інтэлігенцыі. Да другой — для багатых дваран і высокапастаўленых чыноўнікаў.

У аснове планіроўкі шматкватэрных даходных дамоў першай групы выкарыстоўваўся прынцып праектавання гандлёвых радоў і манастырскіх келляў. Аб'яднальным элементам у іх служылі лесвічная клетка, калідор, галерэя. Дамы гэтай групы адрозніваліся вялікай колькасцю блізкіх па памерах кватэр. Іх планіроўка заснавана на паўторнасці аднародных груп памяшканняў, аб'яднаных агульнымі лесвічнымі клеткамі. Прыкладам могуць служыць даходныя дамы ў Магілёве па Дняпроўскаму праезду (сучасная вул. Першамайская, 45/1, 51).

Планіровачная структура шматкватэрных даходных дамоў другой групы прадугледжвала невялікую колькасць камфартабельных шматпакаёвых кватэр, а таксама некаторыя элементы планіроўкі загарадных палацаў і асабнякоў. Парадныя і жылыя пакоі групаваліся каля галоўнай лесвіцы параднага ўвахода, а гаспадарча-дапаможныя памяшканні — каля чорнага ўвахода і службовай лесвіцы. Пры рашэнні парадных памяшканняў выкарыстоўваўся прынцып анфіладнасці.

З планіровачнай структуры падобнага тыпу жылых дамоў бачна, што яны былі прызначаны для вузкага кола вельмі багатых слаёў грамадства. Разам з тым у гэтых дамах знаходзіліся памяшканні з нізкім санітарна-гігіенічным узроўнем. Гэта, як правіла, пакоі прыслугі ці паўпадвальныя памяшканні для кухаркі і вартаўніка.

Аналіз і абагульненне аб'ёмна-планіровачных рашэнняў даходных дамоў дазваляюць выявіць супярэчнасці і парадоксы эпохі капіталізму. Пачынаючы з 80-х гадоў XIX ст. у многіх даходных дамах з'яўляюцца водаправод, каналізацыя, электрычнае асвятленне. Аднак домаўладальнікі да мінімуму скарачалі расходы на добраўпарадкаванне жылых дамоў, асабліва з дробнымі і сярэднімі кватэрамі, попыт на якія быў асабліва вялікі. Адсутнічала ці вельмі непрывабна выглядала ўнутрыквартальная тэрыторыя.

Нягледзячы на цэлы шэраг негатыўных бакоў, у параўнанні з індывідуальным домам шматкватэрныя дамы мелі і шэраг пераваг. Па-пер-

шае, яны больш эканамічныя, больш кампактныя, што дазваляла пасяліць большую колькасць людзей. Па-другое, значна скарачаліся расходы на будаўнічыя матэрыялы, інжынерныя камунікацыі, пракладку тратуараў і маставых.

* * *

Мастацка-стылявыя пошукі беларускай архітэктуры другой паловы XIX — пачатку XX ст. былі непасрэдна звязаны з дынамічным сацыяльна-палітычным развіццём, характэрным для гэтай эпохі.

У адрозненне ад архітэктуры сталічных гарадоў (Масквы, Пецярбурга) сродкі мастацкай выразнасці большасці збудаванняў беларускіх гарадоў вызначаліся пастаянствам у адносінах да стылю класіцызму, выкарыстаннем традыцыйных для яго кампазіцыйных прыёмаў і дэкаратыўных матываў, лаканізмам іх выканання. У найбольшай ступені гэта характэрна для архітэктуры паўночна-ўсходняга рэгіёна, у прыватнасці Віцебскай губерні.

Разам з тым ужо к сярэдзіне XIX ст. у беларускай архітэктуры, спачатку ў заходнім раёне, пачалі намячацца тэндэнцыі да паступовага адыходу ад класіцызму ў бок эклектыкі і рэтраспектывізму (гістарызму). З'яўленне эклектыкі тлумачыцца не столькі выраджэннем класіцызму, колькі фарміраваннем новага, дыяметральна процілеглага ідэйна-эстэтычнага светапогляду. На розных узроўнях сацыяльна-палітычнага жыцця наспявала незадаволенасць афіцыйнай палітыкай царскай Расіі. 1860—1880-я гады характарызуюцца шырокім выкарыстаннем стыляў мінулага ў беларускай архітэктуры, што адбывалася пад моцным уплывам рускай архітэктуры, якая таксама перажывала гэты этап.

Асноўныя рысы эклектыкі (гістарызму) — апавядальнасць, з аднаго боку, своеасаблівы культ дэталі — з другога. Спалучэнне розных дэталей давала архітэктару магчымасць раскрыць яго ідэйна-мастацкую праграму. Эклектызм як творчая сістэма архітэктуры, дзе прыватнае пераважае над агульным, спачатку базіраваўся на аснове выкарыстання архітэктурна-пластычных сродкаў сярэдневяковага дойлідства, у прыватнасці готыкі, з формамі якой суадносіўся шырокі круг асацыяцый — свабода духу, пратэст супраць абстрактнасці, рацыяналістычнасці, інтарэс да гісторыі. Разам з тым на гэтым этапе эклектыка мела пераходны, прамежкавы характар. Эклектыка як стылявы напрамак архітэктуры валодала сваімі, зусім пэўнымі гістарычна заканамернымі ўласцівасцямі развіцця. Эклектызм дапускаў пэўную свабоду выбару форм з розных архітэктурных стыляў мінулых эпох.

Эклектыка ў архітэктуры другой паловы XIX ст. была ўнутрана блізкая да тых рамантычных плыней, што панавалі ў беларускай архітэктуры ў 1830—1850 гг.

Архітэктура рамантызму аб'ектыўна адлюстроўвала настрой эпохі і з'явілася станоўчым момантам у працэсе пераемнасці культур. У Беларусі архітэктура гэта была прамежкавай ступенню ад класіцызму да гістарызму. Да буйных збудаванняў, навеяных рамантызмам, адносяцца палац у г. Косава Івацэвіцкага раёна Брэсцкай вобласці (архіт. Ф. Яшчолд і У. Марконі, 1838), Кальварыйскі касцёл (1839) і касцёл св. Роха (1864) у Мінску, касцёл у в. Сар'я (архіт. Г. Шахт, 1852—1857), станцыйныя дамы, пабудаваныя ў 40-я гады XIX ст. па «ўзорных» праектах уздоўж шашы Пецярбург — Кіеў (у Кузьміне, Гарадку, Грышанах, Вільчыцах, Сідаравічах), шашы Мінск — Варшава (у Артышанцы, Пасекавай Горцы,

Прапойску (цяпер Слаўгарад), Сакалоўцы, Чэрыкаве, Крычаве).

Захапленне готыкай у 1850-я гады было не выпадковым для архітэктуры Беларусі. Інтарэс да мінулага, смутак па гераічных ідэалах сярэдневякоўя былі характэрны для рамантычнага руху ў Беларусі ў гэты перыяд. Яскравы прыклад такіх збудаванняў — касцёл св. Роха ў Мінску (1864), Халяўшчынскі касцёл у Раўбічах (1858—1862).

«Рускі» стыль, асабліва яго цагляны варыянт, як стыль эканамічнага будаўніцтва, што зацвердзіўся ў Расіі ў канцы 70-х гадоў, знайшоў шырокае распаўсюджанне ў беларускай архітэктуры (Ільінская царква ў Бешанковічах, 70-я гады XIX ст.; сабор Аляксандра Неўскага ў Барысаве, архіт. П. Мяркулаў, 1871). Пры гэтым ён перастае быць манаполіяй храмавага дойлідства і знаходзіць сваіх прыхільнікаў у жыллёвым і грамадзянскім будаўніцтве (будынкі жаночай гімназіі і рэальнага вучылішча, архіт. В. Мільяноўскі, 70—80-я гады XIX ст.; будынак Віленскага чыгуначнага вакзала ў Мінску, 70-я гады XIX ст.). У знешнім аблічы падобных пабудоў утылітарныя элементы, матэрыял і колер пачалі набываць першачарговае значэнне як мастацкасвядомыя сродкі эстэтычнай выразнасці. Стылізатарства ў духу традыцый старажытнарускага дойлідства з багатай арнаментацыяй і ўзорыстасцю цаглянай кладкі найбольш ярка выявілася ў архітэктуры Магілёва (гарадскі тэатр, архіт. П. Камбураў, 1886—1888) і Гомеля (гарадская дума, архіт. Я. Торлін, 1880), якая цягнецца да маскоўскай школы, дзе «рускі» стыль меў найбольшую колькасць прыхільнікаў.

Праблема нацыянальнай своеасаблівасці беларускай архітэктуры вырашалася шляхам дэкаратыўнага насычэння яе багаццем археалагічных і этнаграфічных дэталей (водапапорныя вежы на вул. Свярдлова, 2 у Гродна; будынак гарадской думы на вул. Савецкай, 1 у Гомелі; вытворчы корпус папяровай фабрыкі «Героі працы» ў Добрушы, 1870).

92. *Фрагмент забудовы вуліцы Л. Талстога ў Віцебску. Канец XIX — пач. XX ст.*

Такім чынам, у архітэктуры гістарызму прасочваюцца два стылістычныя напрамкі. Адзін знаходзіўся пад уплывам готыкі, раманскай, маўрытанскай і рускай архітэктуры, другі — антычнай культуры і стыляў Новага часу, узнікшых на іх аснове,— рэнесансу, барока, класіцызму. Апошні звязаны з развіццём свецкай архітэктуры. Ён знайшоў адлюстраванне ў архітэктуры банкаў, тэатраў, адміністрацыйных будынкаў. Адным з найбольш характэрных твораў, выкананых у акадэмічнай стылізацыі барока, з'яўляецца будынак гарадского тэатра ў Мінску (архіт. К. Казлоўскі, 1890).

Эклектыка панавала перш за ўсё ў пабудовах масавага прызначэння — даходныя дамы, навучальныя ўстановы, бальніцы, вакзалы, банкі, тэатральныя пабудовы і інш. Пачынаючы з 70-х гадоў XIX ст. гэтыя збудаванні ў многім спрыялі фарміраванню новага мастацкага аблічча гарадоў.

Найбольшае развіццё эклектызм атрымаў у архітэктуры малых і сярэдніх гарадоў, напрыклад у капітальнай забудове Занёманскага фарштата, а таксама асобных вуліц: Троіцкай (сучасная А. Кашавога), Купецкай (К. Маркса) у Гродна; Задубровенскага і Шклоўскага раёнаў у Магілёве; Троіцкага, Раманаўскага і Ракаўскага прадмесцяў у Мінску; Задзвінскага раёна ў Віцебску.

Пасля падзей 1863—1864 гг. культурнае і грамадскае жыццё ў Беларусі стала менш інтэнсіўным. Абмежаванне нацыянальнай культуры выявілася ў адсутнасці свядомых пошукаў мясцовага мастацкага напрамку ў галіне архітэктуры.

У параўнанні з папярэдняй эпохай наменклатура грамадскіх будынкаў у беларускіх гарадах значна пашырылася. Калі вядучымі тыпамі архітэктурных збудаванняў першай паловы XIX ст. былі культавыя і дварцова-маёнткавыя, дык пачынаючы з 1860-х гадоў імі становяцца семінарыі, гімназіі, пазней рэальныя і рамесныя вучылішчы, а таксама гандлёвыя, лячэбныя, фінансава-камерцыйныя і транспартныя пабудовы. У гэты перыяд архітэктура Беларусі асвоіла асноўныя тыпы збудаванняў, звязаныя з прамысловым развіццём. Практычна абнавілася ўся сістэма тыпаў будынкаў. Патрабаванні часу па адначасоваму дынамічнаму абслугоўванню вялікай колькасці людскіх мас спрыялі з'яўленню такіх будынкаў, як чыгуначныя вакзалы, буйныя магазіны, крытыя рынкі, гасцініцы, буйныя камерцыйныя канторы і банкі і г. д.

Месцамі размяшчэння гэтых будынкаў становяцца галоўныя гарадскія вуліцы, якія пачынаючы з другой паловы XIX ст. выконваюць актыўную ролю ў арганізацыі гарадскога цэнтра.

Яскравым увасабленнем духу часу ў архітэктуры Беларусі другой паловы XIX ст. сталі чыгуначныя вакзалы. За параўнальна невялікі час пачынаючы з 1866 г. яны сфарміраваліся ў самастойны тып грамадскага збудавання і атрымалі шырокую «прапіску» ў многіх беларускіх гарадах. У Мінску, Баранавічах і Гомелі было пабудавана па два вакзалы. Чыгуначныя вакзалы пачалі набываць першачарговае становішча ў сістэме горадаўтвараючых вузлоў. Многія гарады ператварыліся ў чыгуначныя вузлы ўсерасійскага маштабу (Баранавічы, Брэст, Ваўкавыск, Віцебск, Гомель, Жлобін, Ліда, Маладзечна, Мінск, Орша, Асіповічы, Полацк і інш.).

Вакзалы, пабудаваныя ў дарэвалюцыйны перыяд, розныя як па аб'ёмна-планіровачнаму, функцыянальна-тэхналагічнаму, канструкцыйнаму рашэнню, так і па архітэктурна-мастацкаму абліччу. На праектаванне чыгуначных вакзалаў распаўсюджвалася агульнае імкненне архітэктуры да вобразнасці і ансамблевага адзінства вялізных прасторавых сістэм. Напрыклад, пасажырскія вакзалы і комплекс станцыйных пабудоў Маскоўска-Брэсцкай чыгункі аб'ядноўваліся пэўным архітэктурна-стылявым адзінствам і разам з тым своеасаблівасцю, што адрознівала іх ад збудаванняў Лібава-Роменскай ці Рыга-Арлоўскай чыгунак.

Найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі атрымала анфіладна-сіметрычная планіровачная схема будынка пасажырскага вакзала. Яна практычна выкарыстоўвалася пры рашэнні вакзалаў усіх класаў. Прыкладам могуць служыць вакзальныя збудаванні ў Мінску, Гомелі, Ваўкавыску.

Традыцыйнае ўяўленне аб вакзале як аб галоўных варотах горада знайшло адбітак у абліччы многіх будынкаў вакзалаў. Характэрным прыкладам у гэтых адносінах з'яўляецца Віленскі вакзал у Мінску, пабудаваны ў 1872 г. і рэканструяваны ў 1896 г. па праекту інжынера

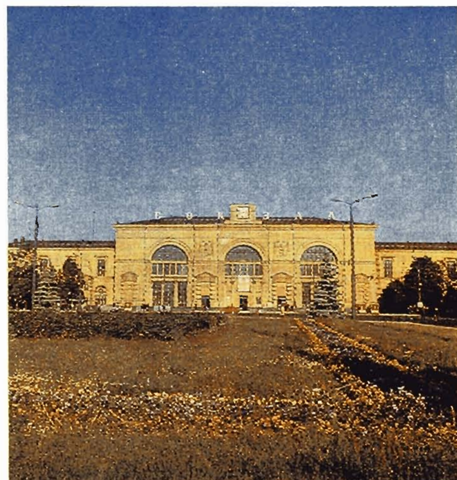
Шчарбакова ў «рускім» стылі (не захаваўся, быў разбураны ў гады Вялікай Айчыннай вайны). Дзве высокія вежы займалі галоўнае становішча ў аб'ёмна-кампазіцыйнай набудове, утвараючы асноўны акцэнт, якому былі паднарадкаваны ўсе астатнія аб'ёмы. Паміж вежамі размяшчаўся невялікі аб'ём з галоўным уваходам. Уваходны партал — неабходны элемент многіх вакзалаў, якія будаваліся ці рэканструяваліся ў канцы XIX — пачатку XX ст. (Баранавічы, Віцебск, Гомель, Полацк, Орша, Мінск). Маючы складаную аб'ёмна-прасторавую набудову, будынак Віленскага вакзала ў Мінску быў умела скампанаваны, адрозніваўся цэльнасцю і яркай індывідуальнай выразнасцю.

Адным з самых буйных будынкаў падобнага тыпу ў канцы XIX ст. лічыўся вакзал у Брэсце[1] (архіт. В. Лорберг, інж. Л. Нікалаі і Я. Гарбуноў, 1884—1886). Галоўным фасадам ён выходзіў на невялікую прывакзальную плошчу. Сувязь з горадам ажыццяўлялася праз пуцеправод (архіт. В. Касякоў, 1886).

Цэнтральнае становішча ў аб'ёме вакзала займаў вестыбюль, які ўяўляў сабой вялікі крыты двор, асветлены радамі вокнаў другога паверха. Па перыметру да вестыбюля прымыкалі залы чакання для пасажыраў 1-га і 2-га класаў і дапаможныя і службовыя памяшканні.

Архітэктурна-мастацкая выразнасць збудавання дасягалася з дапамогай сярэдневяковых архітэктурных форм, але гэта не дало арганічнага адзінства знешняга аб'ёма з унутранай прасторай. Цяжкае аздабленне з архітэктурных дэталей аказалася такім надуманым, што не выяўляла выкарыстаныя архітэктарам прагрэсіўныя канструкцыі. «Неэстэтычнасць» канструкцыі як быццам хавалася за раскошным убраннем архітэктурных форм. Будынак вызначаўся ўзбуйненым маштабам, манументальнасцю, ён добра праглядаўся на вялікай адлегласці, дамінуючы ў навакольнай забудове Брэста.

93. Будынак чыгуначнага вакзала ў Віцебску. 1866



У прасторава-планіровачнай структуры горада навучальныя ўстановы займаюць самыя розныя становішчы. Так, сярэднія навучальныя ўстановы — гімназіі, рэальныя, камерцыйныя і духоўныя вучылішчы — цягнуліся да цэнтральнай часткі горада. Сваёй архітэктурай яны стваралі новыя кампазіцыйныя акцэнты ў гарадской забудове.

Як да асабліва важнага мерапрыемства адносіліся да праектавання і будаўніцтва сярэдніх навучальных устаноў у невялікіх павятовых гарадах, бо гімназіі і рэальныя вучылішчы станавіліся цэнтрамі культурнага і асветнага жыцця ў павеце. Адсюль і натуральнае імкненне вылучыць гэты цэнтр і ў архітэктурна-мастацкіх адносінах. Гэта прыводзіла да з'яўлення ў павятовых гарадах такіх архітэктурных твораў, якія маглі б заняць дастойнае месца

[1] ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 446, воп. 28, адз. зах. 11.

і ў гарадах больш высокага рангу. Напрыклад, будынкі мужчынскіх гімназій у Брэсце, Гомелі, рэальнае вучылішча ў Рагачове.

У планіровачнай структуры школьных будынкаў з'явіўся новы прыём — выкарыстанне цокальнага паверха пад гардэроб.

У другой палове XIX ст. адкрыліся новыя тэатры ў многіх беларускіх гарадах: Віцебску, Магілёве, Мінску. Да канца XIX ст. тэатры існавалі і ў іншых гарадах: Пінску, Брэсце, Бабруйску, але яны былі менш значныя ў параўнанні з губернскімі. Асаблівая ўвага надавалася падбору ўчастка для пабудовы тэатра. Да яго прад'яўляліся патрабаванні блізкасці да цэнтра і зручнасці для наведвання. Знешні выгляд тэатра павінен быў павышаць мастацкі ўзровень забудовы цэнтральнай часткі горада. Так, будынак гарадскога тэатра ў Магілёве (архіт. П. Камбураў, інж. В. Міляноўскі, 1886—1888) з'яўляўся адным з найбольш значных у мастацкіх адносінах збудаванняў горада ў канцы XIX ст. Для будаўніцтва была выдзелена пляцоўка Мураўёўскага бульвара на перасячэнні Дняпроўскага праспекта (сучасная вул. Першамайская, 7) і вуліцы Дваранскай (сучасная Камсамольская). Размяшчэнне тэатра ў цэнтральнай частцы горада спрыяла ўключэнню яго ў агульны ансамбль забудовы цэнтра, утварэнню тэатральнай плошчы. Тэатральная плошча і Мураўёўскі бульвар спрыялі ўтварэнню культурна-відовішчнай зоны ў цэнтры горада, дзе вялікі будынак тэатра спалучаўся з вялікай адкрытай прасторай і бульварам. Тэатр пабудаваны з мясцовай чырвонай цэглы са шматлікімі дэталямі, афарбаванымі ў белы колер. Багатая пластычная прапрацоўка фасадаў выканана на спалучэнні тэракотавага і белага колераў, што надае будынку прыгожы выгляд. Тэатр успрымаецца ў кантрасце з акружаючай забудовай. Аўтарам праекта ўдалося стварыць маштабную прастору, гарманічна звязаную з невысокай двух-, трохпавярховай забудовай. У пасляваенны перыяд забудова тэатральнай плошчы крыху павялічылася ў паверхавасці (да пяці паверхаў), тым не менш дзякуючы іменна будынку тэатра захавала сваю ранейшую ўраўнаважаную кампазіцыю.

Пры ўсёй эклектычнасці знешняга аблічча Магілёўскага тэатра ў ім знайшлі яскравае праяўленне рысы «рускага» стылю — характэрнай з'явы айчыннай архітэктуры 70—80-х гадоў XIX ст.

Тэатр у Мінску (архіт. К. Казлоўскі, 1890, сучасны будынак тэатра ім. Я. Купалы) таксама быў пабудаваны ў цэнтральнай частцы горада на перасячэнні вуліц Петрапаўлаўскай (сучасная Энгельса) і Падгорнай (сучасная К. Маркса), непасрэдна прымыкаючы да Аляксандраўскага сквера (сучасны Цэнтральны сквер).

У Віцебску месца для тэатра, з мастацкага пункту погляду, было выбрана не зусім удала. Ён быў размешчаны на Смаленскай гандлёвай плошчы па суседству з рынкам.

З пункту погляду канструкцыйнага рашэння названыя тэатры ўяўлялі сабой да канца XIX ст. тып рангавага тэатра з плоскім партэрам і ярусамі лож і глыбокай сцэнай. Пабудаваны яны на тых жа асноўных прынцыпах, якія былі ўласцівы сталічным тэатрам і тэатрам Заходняй Еўропы. Тэатральны будынак складаўся з некалькіх аб'ёмаў, згрупаваных вакол тэатральнай залы. Кожны з аб'ёмаў быў багата ўпрыгожаны архітэктурнымі дэталямі, дзе ў большай ступені праяўляліся тэндэнцыі стылізатарства. Па прыкладу агульнай моды тэатральныя будынкі праектаваліся па ўзору Парыжскай оперы, у мастацкіх адносінах выконваліся пад барока. Глядзельная зала з'яўлялася асноўнай часткай тэатральнага будынка, архі-

тэктурнаму рашэнню якой надавалася галоўная ўвага. Існавалі тры тыпы формы глядзельнай залы: падковападобная, авальная, паўкруглая.

Да першага тыпу адносіцца зала Мінскага гарадскога тэатра, да другога — залы тэатраў Магілёва і Пінска. Паўкруглую форму мае глядзельная зала ў гарадскім тэатры ў Віцебску (архіт. М. Чарвінскі). Яна ўтваралася сцяной лож, выкананых у дрэве. Такі прыём просты ў тэхнічным выкананні, быў найбольш распаўсюджаны. Падобнае рашэнне выкарыстаў архітэктар В. Пакроўскі ў 1873 г. пры перабудове двухпавярховага мураванага дома на Смаленскай вуліцы ў Віцебску пад гарадскі тэатр, які пасля пажару 1889 г. быў рэканструяваны архітэктарам А. Кляменцьевым.

Форма залы Мінскага тэатра падковападобная, у разрэзе трох'ярусная з амфітэатрам. Балкон быў пабудаваны з уступчатай прыпаднятасцю, для лепшай бачнасці. Усе ярусы размешчаны падковападобна, кансольна выступаючы за плоскасць сцяны амаль на 30 см. Гэта было некаторым тэхнічным дасягненнем, бо ў ранейшых шмат'ярусных тэатрах перакрыцці лож заўсёды абапіраліся на калоны, звычайна чугунныя, як, напрыклад, у Гродзенскім тэатры. Такім чынам, дасягалася добрая бачнасць з мінімальнай колькасцю так званых «мёртвых кропак». Рады месц партэра ўстанаўліваліся канцэнтрычна да знешняга краю бар'ера аркестравай ямы. Асноўны цэнтральны праход размяшчаўся ўздоўж падоўжнай восі глядзельнай залы з дадатковым праходам паралельна бакавым сценам глядзельнай залы, з двума дадатковымі выхадамі па баках. Тэхнічным удасканаленнем было тое, што падлога ў глядзельнай зале пры дапамозе дамкратаў магла ўзнімацца да ўзроўню падлогі сцэны, ліквідуючы перапад. Такім чынам, пры некаторай трансфармацыі ўтваралася зала даўжынёй 24,14 м, прыдатная для балоў і маскарадаў.

Да другога тыпу відовішчных збудаванняў адносяцца будынкі, якія маюць вялікія залы са сцэнай, што маглі часова прыстасоўвацца для паказу тэатральных спектакляў. Такія будынкі па свайму асноўнаму функцыянальнаму прызначэнню былі вельмі разнастайнымі. У Гомелі гэта будынак пажарнай аховы, дзе на першым паверсе размяшчалася пажарнае дэпо, на другім — двухкалярова тэатральная зала. У Магілёве — будынак Дваранскага сходу, у Брэсце — будынак Ваеннага сходу. Па форме глядзельныя залы ў такіх будынках прамавугольныя. У залежнасці ад прамога прызначэння і прыналежнасці будынка глядзельная зала мела адпаведную ўнутраную планіроўку і мастацкае афармленне. Фае, калідоры, буфет часта адсутнічалі. Вельмі абмежаваным быў набор памяшканняў, прызначаных для артыстаў, рабочых сцэны. З-за адсутнасці тэатраў, асабліва ў павятовых гарадах, гэтыя часова прыстасаваныя памяшканні дазвалялі далучаць шырокія слаі насельніцтва да культурнага жыцця.

Да трэцяга тыпу відовішчных збудаванняў належаць драўляныя тэатры, якія існавалі ў Беларусі і раней. З-за нетрываласці будаўнічага матэрыялу яны аказаліся менш даўгавечнымі. Для размяшчэння такіх тэатраў выбіраліся маляўнічыя мясціны ў гарадскіх садах і парках, якія, як правіла, былі прыватнымі. Па сваёй планіроўцы яны часта паўтаралі, па меры магчымасці і рашэнню, капітальныя гарадскія тэатры. Прыкладам такога тэатра можа служыць летні тэатр у садзе «Еўропа» ў Віцебску.

У складанні праектаў акруговых судоў у Паўночна-Заходнім краі вялікую ролю адыграў інжынер Н. Высоцкі, які ў розны час распрацаваў праекты судоў для Вільні, Гродна,

94. Будынак былога акруговага суда ў Віцебску. 1883

най суразмернасцю асноўных аб'ёмаў і дэталей, высокай якасцю будаўнічых работ.

Шырокае распаўсюджанне ў эпоху капіталізму атрымалі крэдытна-фінансавыя ўстановы і банкі, якія з'явіліся зусім новым тыпам грамадскіх будынкаў. У канцы XIX — пачатку XX ст. іх будаўніцтва ў Беларусі набыло шырокія маштабы. Пэўная роля адводзілася архітэктурнаму абліччу банкаўскай установы. Багацце архітэктурных форм, умела сабраных разам, было найбольш характэрнай адметнай рысай архітэктуры банкаўскіх устаноў. Гэта быў першы этап, які адносіцца да 70—90-х гадоў XIX ст., развіцця крэдытна-фінансавых і банкаўскіх устаноў.

Магілёва, Коўна. Але да найбольш цікавых збудаванняў падобнага тыпу трэба аднесці будынак акруговага суда ў Віцебску (архіт. Л. Камінскі, 1883 [2], цяпер будынак абкома камсамола).

Будынак Віцебскага акруговага суда быў узведзены на Саборнай плошчы насупраць Мікалаеўскага сабора. Ён завяршыў планіровачную кампазіцыю ансамбля плошчы.

Будынак двухпавярховы з П-падобнай формай плана. Унутраная планіровачная структура мае калідорную сістэму, характэрную для многіх адміністрацыйных пабудоў Беларусі дарэвалюцыйнага перыяду. У цэнтральным крыле (што выходзіць на Саборную плошчу) знаходзіцца парадны вестыбюль з лесвіцай. У бакавым крыле, арыентаваным да р. Віцьбы, размяшчалася зала пасяджэнняў. Аб'ёмна-прасторавае рашэнне і знешняе афармленне будынка нясуць на сабе рысы позняга класіцызму. Будынак вызначаецца манументальнасцю, маштаб-

95. Касцёл Варвары ў Віцебску. 1885

Культавае будаўніцтва ў другой палове XIX ст. заставалася састаўной часткай будаўнічай дзейнасці на Беларусі, але ў агульным маштабе будаўніцтва ў гэты перыяд яно прыкметна здае свае ранейшыя пазіцыі. Разам з тым культавыя збудаванні па-ранейшаму захоўвалі сваё значэнне ў фарміраванні мастацкага аблічча гарадоў і населеных месц Беларусі.

---

[2] ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 1293, воп. 166, адз. зах. 51, л. 1.

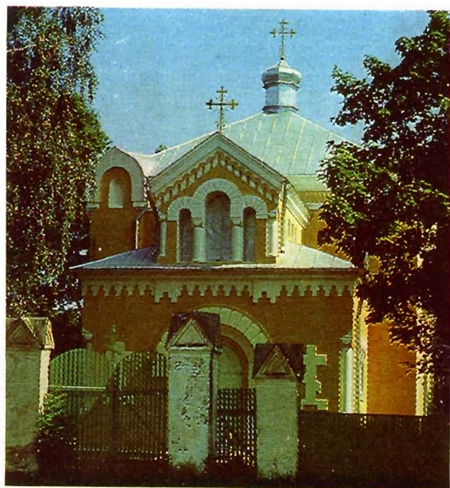
Адпаўляліся сярэдневяковыя стылі — готыка, раманскі, «рускі». Так, пры праектаванні касцёлаў у асноўным пануе неаготыка. У 1850—1860-я гады былі створаны адзінкавыя інтэрпрэтацыі готыкі і раманскага стылю.

Асаблівай прыхільнасцю карыстаўся візантыйскі стыль. Пэўную ролю ў папулярызацыі гэтага напрамку ў архітэктуры адыграў адзін з пунктаў будаўнічага статута, дзе было ўказана, што «пры складанні праектаў на пабудову праваслаўных цэркваў пераважна і па магчымасці павінен быць захаваны густ старажытнага візантыйскага дойлідства».

Найбольш характэрным прыкладам у пераймапні візантыйскага дойлідства могуць служыць Ільінская царква ў Бешанковічах (1770); брэсцкая крапасная царква св. Мікалая-цудатворца (архіт. Д. Трым, 1874—1875); сабор Узвіжання Крыжа Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра ў Полацку (архіт. В. Корнікаў, 1897); Мікалаеўская царква ў Петрыкаве (другая пал. XIX ст.).

Брэсцкая царква з'яўлялася кампазіцыйным цэнтрам крэпасці. У аб'ёмна-планіровачных адносінах яна ўяўляе сабой храм з трох частак з адной паўцыркульнай апсідай, з дастаткова выразнай і простай канструкцыйнай схемай. Паўцыркульныя сплясканы купал і формы выгнутых наверхнях даху надавалі збудаванню ўцяжараны выгляд. Спляскапасць аб'ёма адпавядала і канкрэтным умовам — знаходжанню царквы на тэрыторыі крэпасці. Разам з адзіночнымі вокнамі мелі месца і трайныя, і пяціарадныя, якія надзяляліся калонамі. Што датычыцца дэталей, дык яны ўяўлялі сабой набор запазычаных з арсенала візантыйскага дойлідства. Калоны мелі капітэлі, дэкарыраваныя арнаментам. Храм, па задуме аўтара, павінен быў уражваць не столькі знешняй формай і манументальнасцю, колькі багаццем і раскошай архітэктурна-мастацкай аздобы, асабліва інтэр'ера.

96. Петрапаўлаўская царква ў г. п. Узда Мінскай вобл. 1848

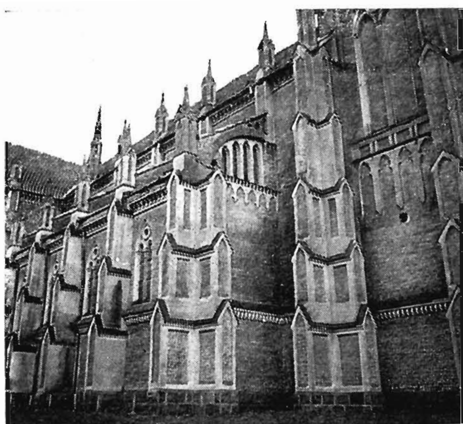


У 70-я гады XIX ст. Сінодам у Беларусь было накіравана некалькі груп архітэктараў з мэтай праектавання і будаўніцтва праваслаўных храмаў, але галоўным чынам для перабудовы рада каталіцкіх касцёлаў пад праваслаўныя цэрквы. Адну з такіх груп узначаліў пісьменны і вопытны архітэктар П. Мяркулаў [3]. Трэба адзначыць, што пры «рэканструкцыі» касцёлаў пад праваслаўныя храмы не ўсе спецыялісты адпесліся з належным разуменнем да існуючых архітэктурна-мастацкіх твораў. У выніку многім помнікам беларускага культавага дойлідства XVII—XVIII стст. быў нанесены значны мастацкі ўрон.

Распаўсюджаным у Беларусі быў тып культавага храма, выканапы ў прыёмах і формах, імітуючых царкоўнае дойлідства Масквы XVII ст. Цікавым прыкладам можа быць сабор Аляксандра Неўскага ў Барысаве (архіт. П. Мяркулаў, 1871—1874). Дзевяціглавы сабор уяўляе сабой

[3] ЦДГА СССР у Ленінградзе, ф. 1293, воп. 167, адз. зах. 51, л. 1—3.

97. Троіцкі касцёл у в. Гервяты Астравецкага р-на Гродзенскай вобл. 1903. Фрагмент бакавога фасада



крыжова-купальны храм, унутраная прастора якога падзелена на тры часткі. Дзякуючы таму што адлегласць паміж слупамі і вонкавымі сценамі сабора значна меншая, чым паміж шырока пастаўленымі падкупальнымі слупамі, цэнтральная частка значна вылучаецца. Перад саборам асобна была пабудавана званіца, па архітэктуры сугучная з саборам (архіт. В. Струеў, 1907).

* * *

У сядзібнай архітэктуры Беларусі, як і Расіі, у другой палове XIX—пачатку XX ст. пануе эклектызм. У гэтым відзе збудаванняў ён праявіўся найбольш адчувальна, таму што мастацка-стылявая трактоўка той ці іншай сядзібнай рэзідэнцыі выконвалася па сацыяльнаму заказу прадстаўнікоў новых колаў грамадства — буржуазіі, прамыслоўцаў, купецтва, чыноўніцтва, якія імкнуліся знайсці апору сваёй ідэалогіі і светапогляду ў галіне духоўнай і мастацкай культуры гістарычнага мінулага. Дойліды адлюстроўвалі ідэалы і густы буржуазіі і купецтва, якія цягнуліся да раскошы, бутафорскай і пампезнай сімволікі багацця і дабрабыту. Сядзібная архітэктура становіцца сродкам замацавання і сцвярджэння сацыяльнага прэстыжу. Прыватнаўласніцкая канкурэнцыя ў эканамічнай сферы пераходзіць і на амбіцыйнасць архітэктуры сядзібных рэзідэнцый, закліканай багаццем дэкору дэманстраваць фінансавую заможнасць уладальніка. У асяроддзі архітэктараў пануе творчы індывідуалізм, мастацка-стылявы экстрэмізм, што адмаўляла наяўнасць амаль дзвюх аднолькавых па кампазіцыі сядзіб. Эклектызм у сядзібнай архітэктуры Беларусі другой палавы XIX — пачатку XX ст. расчляняецца на неаготыку, неарэнесанс, неабарока, неакласіцызм, руска-візантыйскі стыль і мадэрн. Валодаючы ўсім гэтым шматстыллем, дойліды ў сядзібным будаўніцтве пераважна трымаліся прынцыпу «чысціні стылю» ў межах адной пабудовы.

Найбольшае распаўсюджанне ў сядзібным будаўніцтве набыў стыль неаготыкі ў яго сярэдневяковым замкава-крапасным варыянце. Распаўсюджваецца мода на «партатыўныя» замкі ў духу англійскага гатычнага дойлідства. Архітэктары імкнуцца да стварэння арыгінальных шматпланавых аб'ёмна-прасторавых кампазіцый. Набор гатычных форм уключаў стральчатую арку, крэпелажы, фіялы, высокія і вастракантовыя дахі, шпілі, ступеньчатыя шчыты, контрфорсы і іншыя элементы. Важным прыёмам узбагачэння аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі сядзібнага будынка становіцца выкарыстанне шматгранных эркераў (сядзібы ў вв. Залессе Глыбоцкага, Прылукі Мінскага р-наў, г. Расоны). Тарцы дамоў завяршаюцца ступеньчатымі ці вастракантовымі шчытамі (сядзіба ў в. Бальцевікі Воранаўскага р-на). Імкненне да разнастайнасці і ўзбагачэння прасторавай кампазіцыі будынка абумовіла выкарыстанне дэкаратыўных вуглавых шматгранных

вежачак, завершаных зубчастымі парапетамі-крэнелажамі. Такімі вежачкамі дэкарыраваны фасады палацаў у Крычаве, Любчы (Навагрудскі р-н) і сядзіб у вв. Прылукі, Высокая Ліпа (Нясвіжскі р-н).

Ранейшыя неагатычныя сядзібы яшчэ падпарадкоўваюцца прынцыпу рэгулярнасці адыходзячага класіцызму; узводзяцца па сіметрычна-восевай кампазіцыйнай схеме. Гэту групу сядзіб прадстаўляюць паменшчыцкія рэзідэнцыі ў г. Косава (Івацэвіцкі р-н), вв. Прылукі, Масаляны (Бераставіцкі р-н), г. п. Любча; Пішчалаўскі замак у Мінску. Найбольш ранні з буйнамаштабных палацава-сядзібных будынкаў у духу гатычнай старыны быў узведзены ў 1838 г. на заходняй ускраіне г. Косава ва ўрочышчы Мерачоўшчына. Праект гэтага архітэктурнага ансамбля распрацаваны Ф. Яшчолдам і ажыццёўлены ім разам з вядомым на Беларусі архітэктарам У. Маркопі і дэкаратарам Ф. Жмуркам. Палац-сядзіба мае сіметрычна-восевую, характэрную яшчэ не пакінуўшаму свае пазіцыі класіцызму аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая складаецца з цэнтральнага двухпавярховага прамавугольнага ў плане корпуса і бакавых павільёнаў, аб'яднаных вузкімі галерэямі-пераходамі. У архітэктуры палаца ўвасобіліся творчыя пошукі «замкавага стылю»: падкрэсленая манументалізацыя, павышаная экспрэсіўнасць архітэктурных форм, складаная расчлянёнасць фасадных плоскасцей. Вуглавыя гранёныя вежы разменчаных уступам аб'ёмаў, зубчастыя парапеты, вузкія шчылiны-байніцы, лацінскія крыжы-шпілы надаюць будынку суровы крапасны выгляд і надзвычай маляўнічы сілуэт. Рытміку фасадаў утвараюць гатычныя вастракаццовыя праёмы, якія чаргуюцца з аднолькавымі па форме стральчатымі нішамі. Разам з ажурна афармленымі праёмамі дэкаратыўнасць фасадаў дасягаецца невялікімі контрфорсамі ў прасценках

98. Троіцкая царква ў в. Даўгінава Вілейскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XIX ст.

і надкарнізным аркатурным фрызам — архітэктурнымі элементамі, запазычанымі з сярэдневяковага дойлідства.

На сіметрычна-восевай аб'ёмна-прасторавай схеме ў 1851 г. збудаваны сядзібны дом у в. Прылукі над Мінскам. Двухпавярховы будынак узбагачаны вуглавымі гранёнымі вежамі. У абмалёўцы арак цэнтральнага рызаліта выкарыстаны дзве гатычныя формы — стральчатая і накатая («цюдор»). Дэкаратыўная аздоба фасадаў складаецца з аркатурных фрызаў, рустоўкі, філёнгаў, пластычных ліштваў, вузкіх стральчатых ніш.

99. Сабор Аляксандра Неўскага ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. 1861—1866

Але больш за ўсё духу часу і імкненням дойлідаў адпавядала свабодная планіровачная і аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая давала прастору для выяўлення вострай індывідуальнасці як у выбары архітэктурнага стылю, так і ў стварэнні непаўторнай прасторавай пабудовы. Яркі прыклад — неагатычная сядзіба ў Расонах (мяжа XIX — XX стст.). У яе архітэктуры рэалізавана імкненне да павышанай экспрэсіі, вострай выразнасці, аб'ёмнай пластычнасці, кампазіцыйнай ускладненасці. Будынак атрымаў складаны асіметрычны ступеньчаты сілуэт. З-за мноства ўступамі размешчаных аб'ёмаў і плоскасцей будынак быццам распадаецца на асобныя кампаненты. З паўночнага боку ўзвышаецца характэрная для неаготыкі вертыкальная дамінанта — чатырохгранная масіўная вежа з шатровым верхам, гатычнай аркатурай, стральчатымі вокнамі. Як і ў шматлікіх іншых неагатычных сядзібах, тут былі выкарыстаны дэкаратыўныя якасці фактуры і колеру неатынкаванай, але высакаякаснай цаглянай муроўкі. Архітэктура сядзібы ў Расонах характарызуецца каларыстычнай маляўнічасцю, якая дасягаецца спалучэннем цаглянай муроўкі з атынкаванымі і набеленымі элементамі дэкору, паліхроміяй адкрытай бутавай муроўкі цокаля. Гэта якасць архітэктуры будынка некалькі кампенсуе некаторую аморфнасць і несабранасць агульнай прасторавай кампазіцыі, адсутнасць акцэнту галоўнага фасада. Архітэктурна-дэкаратыўная раўнацэннасць фасадаў сядзібы абумоўлівалася новым, карцінным прынцыпам арганізацыі архітэктурнай прасторы, імкненнем паказаць будынак з усіх кропак бачання. Асіметрычная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя сядзібнага дома ў в. Краскі (Ваўкавыскі р-н) канчаткова сфарміравана ў 1905 г. у рэтраспектыўна-рамантычных формах замкава-крапаснога дойлідства з элементамі готыкі, узбагачана круглай, квадратнай у сячэнні вежай з зубчастымі парапетамі ў завершшы. Мастак І. Рэпін, жадаючы ўнесці ў архітэктуру сваёй дачы ў в. Здраўнева Віцебскай губерні модны элемент замкавага дойлідства, у 1892 г. над драўляным будынкам надбудоўвае гранёную вежу з крэнелажамі ў завершшы.

На свядомае парушэнне сіметрыі аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі пайшоў архітэктар пры праектаванні сядзібнага дома ў в. Станькава (ця-

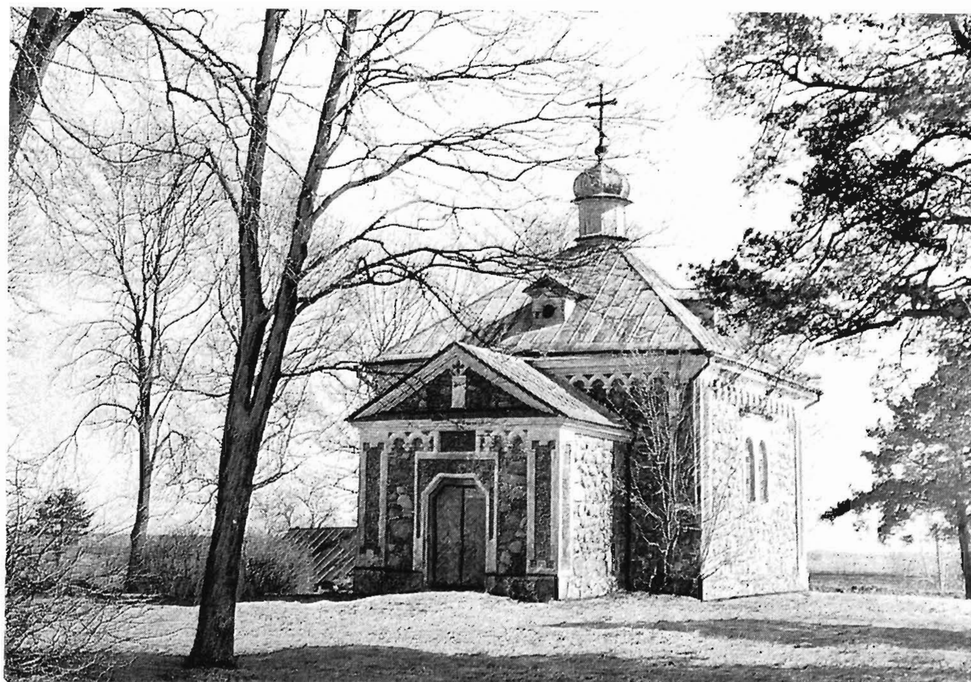
пер Дзяржынскі р-н, 1880). Прыбудаваная да тарца сіметрычна-восевага корпуса гранёная вежа акрамя кампазіцыйнага значэння як архітэктурнай дамінанты прызначалася для стварэння верхняй тэрасы, якая дазваляла азіраць маляўнічае наваколле. Падобную асіметрычна размешчаную гранёную вежу мелі неагатычныя сядзібы ў вв. Вусце Лепельскага (не захавалася), Горкі Расонскага, Наднёман Уздзенскага раёнаў (захавалася часткова).

У другой палове XIX ст. было распаўсюджана ўзвядзенне партатыўных «казачных» замкаў для размяшчэння ў іх бібліятэк, музеяў, фамільных архіваў. Рамантычнай маляўнічасцю пранізана архітэктура пабудаванага ў 1880 г. побач з палацам у в. Станькава павільёна «Скарбніца». У паркавым акружэнні, быццам з казак Андэрсена, узнікае цацачны замак з вуглавымі шатровымі вежачкамі, ажурнай аркатурай, крэнелажамі. Падобны павільён-скарбніца з вежай і курантамі існаваў у сядзібе в. Варонча (Карэліцкі р-н).

Неагатычны стыль знайшоў адлюстраванне і ў архітэктуры невялікіх дробнапамесных сядзіб (вв. Болтуп Ашмянскага, Вольна Баранавіцкага, Лескавічы Шуміліпскага, Абрына Карэліцкага, Цярэспаль Слуцкага р-наў, в. Вусце, г. п. Смілавічы Чэрвеньскага р-на і інш.). Яны мелі менш складаную, але такую ж арыгінальную асіметрычную прасторавую кампазіцыю з выкарыстаннем тых самых веж з крэнелажамі, стральчатых ніш, аркатур і праёмаў, востраканцовых шчытоў і дахаў. Але часцей мастацка-стылявую характарыстыку дробнапамесных сядзіб вызначалі толькі адзінкавыя элементы гатычнай архітэктуры.

Неагатычная галіна эклектызму асабліва шырока праявілася ў прысядзібных паркавых збудаваннях —

100. Царква ў в. Княжэвоўцы Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. 1860



101. Сядзіба ў г. п. Смілавічы Чэрвеньскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XIX ст.

капліцах, маўзалеях-пахавальнях, брамах. Імення з імі звязана першапачатковае пранікненне неаготыкі не толькі ў сядзібную архітэктуру, але і ў іншыя сферы будаўніцтва. У тэты час амаль не было сядзібнапаркавай рэзідэнцыі, у якой бы не мелася якога-небудзь экзатычнага збудавання — імітацыі гатычнага сабора ці казачнага замка часоў сярэдневяковага рыцарства (сядзібы ў вв. Грушаўка Ляхавіцкага, Напямонь Навагрудскага, Закозель Драгічынскага, Лужкі Шаркоўшчынскага р-наў).

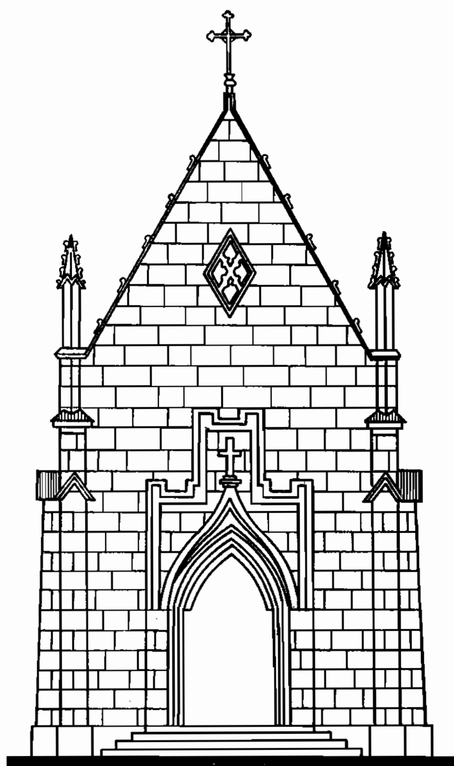
У шэрагу гэтых неагатычных архітэктурных варыяцый дасягаліся лёгкасць і вертыкалізм сярэдневяковых прататыпаў. У 1852—1857 гг. у сядзібе в. Сар'я (Верхнядзвінскі р-н) з чырвонай цэглы ўзводзіцца неагатычны прысядзібны касцёл. Архітэктар Густаў Схахт, выкарыстоўваючы багацце вытанчаных, вертыкальна імклівых цагляных цяг, ніш, гранёных контрфорсаў, востракапцовых аркатур, фіял і шпіляў, высокіх стральчатых праёмаў, надаў архітэктуры будынка паветраную лёгкасць, вытанчаную графічнасць. Як і архітэктурныя формы, будаўнічы матэрыял становіцца ў яго руках стылеўтваральным фактарам. Прагрэсіўныя адносіны да будаўнічага матэрыялу былі характэрны для большасці архітэктараў перыяду эклектызму.

Для прысядзібных неагатычных капліц характэрны вертыкальная вось сіметрыі, яе акцэнтаванне шпілепадобнымі вежамі, фіяламі, ступеньчатымі шчытамі. Фамільная капліца-пахавальня ў неагатычным стылі была ўзведзена ў сядзібе Грушаўка (Ляхавіцкі р-н) у другой палове XIX ст. Галоўны фасад з трохграннай алтарнай часткай прамавугольнай у плане пабудовы вырашаны плоскаснай сцяной з двухгранным дэкарыраваным вуглавымі фіяламі шчытом, бакавымі контрфорсамі і перспектыўным стральчатым парталам у цэнтры. Інтэр'ер, як і ў іншых падобных збудаваннях (сядзібы у вв. Сар'я, Закозель), упрыгожвалі сплязенні рэбраў нервюр скляпеністых перакрыццяў, вітражы стральчатых аконных праёмаў.

Найбольш удала неагатычныя навацыі ўвасоблены ў капліцы-пахавальні ў в. Закозель, збудаванай у сярэдзіне XIX ст. (да 1853 г.). Цэнтрычная пабудова ўзведзена на плане квадрата і завершана шатровым дахам са шпілем на вяршыні. Сродкамі майстэрскай цаглянай муроўкі дасягнута насычаная пластычная і святлоценевая мадэліроўка фасадаў. У іх дэкоры выкарыстаны філёнгі, згрупаваныя вуглавыя контрфорсы, вострaверхія фіялы. Белізна скульптурнага і ляпнога арнаментальнага дэкору кантраставала з залацістасцю меднага даху, чарнатой чыгунных фамільных гербаў і вуглавых парталаў. Важную ролю ў дынамічнай трактоўцы архітэктуры будынка выконваюць скульптуры евангелістаў, удалыя на маштабу і таму арганіч-

ныя ў складанай архітэктуры будынка. Скульптурная фігура завяршае і вежу неагатычнай капліцы ў сядзібе Райца (Карэліцкі р-н). Скульптурны ляпны дэкор у выглядзе рыцарскіх даспехаў размешчаны ў стральчатай нішы брамы сядзібы Высокая Ліпа (Нясвіжскі р-н).

102. Капліца сядзібы ў в. Грушаўка Ляхавіцкага р-на Брэсцкай вобл. Канец XIX — пач. XX ст.

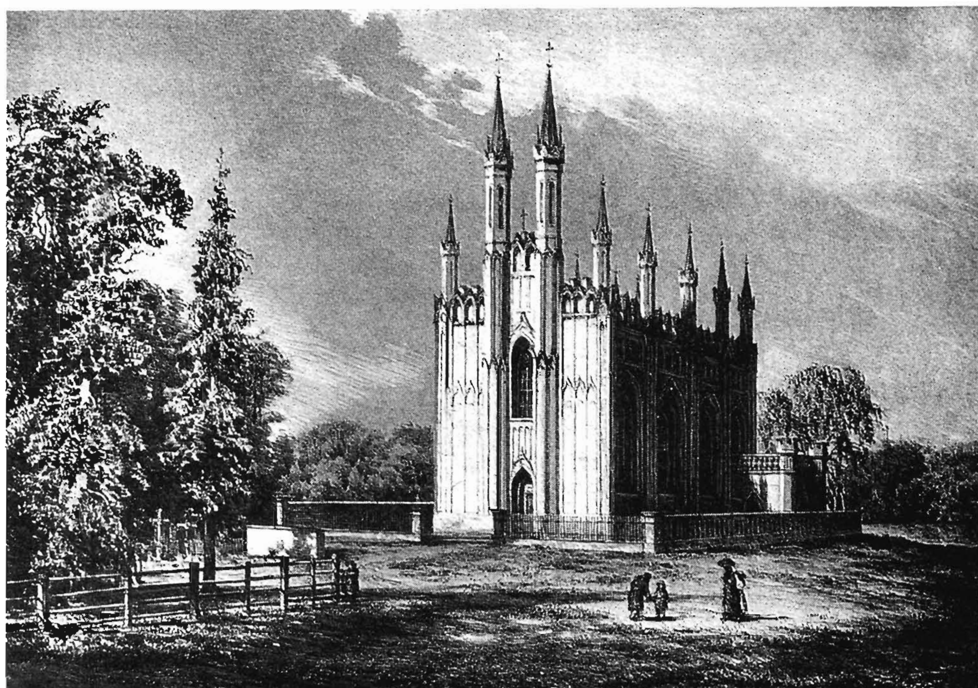


Шырокую экспазіцыю неагатычных прысядзібных капліц, у архітэктуры якіх у тым ці іншым выглядзе вар'іраваліся разгледжаныя вышэй кампазіцыі, працягваюць капліцы ў сядзібах Бяльмонты (Браслаўскі р-н, 1858), Баравое (Дзяржынскі р-н), Вязынь і Асцюковічы (Вілейскі р-н), Масаляны (Бераставіцкі р-н, 30-я гады XIX ст., архіт. А. Градзецкі), Панямонь (Гродзенскі р-н), Рось (Ваўкавыскі р-н), Свяцк (1868) і Сапоцкін (1873, Гродзенскі р-н). Ва ўсіх гэтых партатыўных «саборах» гатычныя формы выкарыстоўваліся толькі для стварэння мастацка-стылявога антуражу. Сутнасць гатычнага стылю — яго каркасная канструкцыйная сістэма з выкарыстаннем нервюрнага скляпення, аркбутанаў, контрфорсаў — не была ўспрынята. Асновай для стварэння шэрагу неагатычных уязных брам паслужыла форма вялікай стральчатай аркі (сядзібы Высокая Ліпа, Станькава, Чырвоны Бераг, Старыя Пескі Бярозаўскага р-на, г. Косава Івацэвіцкага р-на).

У 30—40-я гады XIX ст. разам з выкарыстаннем матываў готыкі з'яўляецца зацікаўленасць архітэктурай Адраджэння. Неарэнесанс як універсальны стыль буржуазнага будаўніцтва з'яўляецца і ў архітэктуры загарадных сядзіб і гарадскіх асабнякоў. Уяўленне аб гэтым стылі зводзілася да набору пілястр і калон розных ордэраў, скульптурных філёнгаў, рустаў. На змену прастаце і яснасці кампазіцый і форм класіцызму прыходзіць расчлянёнасць агульнага і дэталей — камбінацыя ордэрнай і арачнай сістэм. Аб'ёмна-прасторавае вырашэнне якасна адрозніваецца ад рэнесансных прататыпаў асіметрыяй, кампазіцыйнай складанасцю, перанасычанасцю дэкорам.

Неарэнесансны кірунак найбольш яскрава праявіўся ў архітэктуры сядзібнага дома ў в. Лынтупы (Пастаўскі р-н), пабудаванага ў 1907 г. у выглядзе абагульненага вобраза венецыянскага, размешчанага на канале «палаццо». Двухпавярховы сядзібны дом мае асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, у якой дамінуе трох'ярусная квадратная ў сячэнні вежа. У цэнтры франтальных фасадаў ідэнтычныя тэрасы на спараных канеліраваных калонах і бакавых антах. У экстэр'еры сядзібы прадстаўлена ўся разнастайнасць рэнесансных форм і прыёмаў. У дэкоры вы-

карыстаны фактурны і гладкі руст. атыкі, балюстрады, трохвугольныя і лучковыя сандрыкі, гірлянды, пальметы, ракавіны ў конхах і інш. Імкненне ўнесці ў дэкор усе прыкметы стылю прывяло да ўзбагачэння дробнага дэкору, да імітацыі характэрнага для рэнесанснай архітэктуры натуральнага каменя.



103. Капліца ў в. Сар'я Верхнядзвінскага р-на Віцебскай вобл. 1852—1857. Літаграфія з акварэлі Н. Орды

Стылізаваны вобраз рэнесанснага палаца быў створаны ў сядзібе Ястрамбель (Баранавіцкі р-н). Знешняе ўбранне яго маляўнічай і дынамічнай па прасторавому вырашэнню кампазіцыі назбаўлена пачуцця меры ў выкарыстанні разнастайнага русту, філёнгаў, калон і інш. Маляўнічая хаатычнасць у размеркаванні архітэктурных аб'ёмаў тут толькі ілюзорная. Над дэкаратыўнай вуаллю хавецца абдуманая функцыянальнасць унутранай планіроўкі. Стваральнік увасобіў у гэтым архітэктурным творы сваю прыхільнасць да экспрэсіі, рэзкіх кантрастаў у спалучэнні аб'ёмаў, фактур, святлоценявых эфектаў, напружаных рытмаў.

Адзіную архітэктурную вобразнасць з сядзібамі ў Лыштупах і Ястрамбелі мае загарадная віла ў Мінску (вул. Казінца, 76), узведзеная ў другой палове XIX ст. у стылі неарэнесансу. Аднапавярховы кампактны будынак асіметрычна арганізаваны вакол пануючай дамінанты — двух'яруснай васьміграннай вежы з верхняй тэрасай. Фасады насычаны дэкаратыўным рустам, фактурнымі філёнгамі, імпастамі арачных аконных і дзвярных праёмаў. Аналагічны архітэктурны вобраз характэрны і для сядзібнага дома ў в. Аляксандраўшчына (Зэльвенскі р-н) канца XIX ст. Але яго адрознівае агульная сіметрыя прасторавай кампазіцыі, у

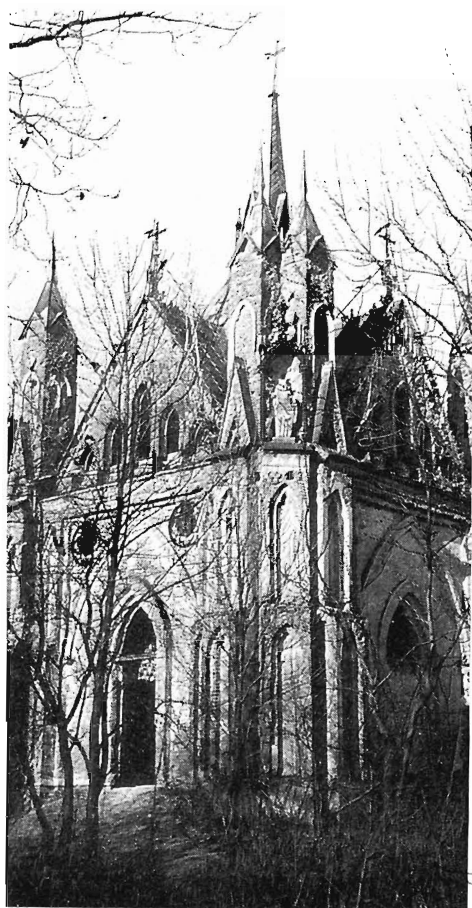
архітэктуры выкарыстаны характэрныя аркатуры, гранёныя эркеры, прафіляваныя ліштвы-табернаклі.

Больш лапідарную і суровую трактоўку, у «новаітальянскім стылі», надаў архітэктар Ланці сядзібнаму дому ў Пружанах, узведзенаму паміж 1854—1870 гг. Утрыраваная форма італьянскай вілы, трактаваная ў дынамічнай асіметрычнай кампазіцыі з вежай-дамінантай, з'явілася асновай для будаўніцтва сельскіх сядзібных дамоў у вв. Зводы (Брэсцкі р-н) і Лішкі (Бераставіцкі р-н, 1848, архіт. У. Марконі). У падобным архітэктурным вобразе вырашана і сядзіба Тарнова (Лідскі р-н). Неарэнесансныя насланенні набываюць і раней узведзеныя класіцыстычныя пабудовы. Так, да палаца Паскевіча ў Гомелі на праекту архітэктара А. Ідзкоўскага і пры ўдзеле В. Вінцэнці ў 1837—1851 гг. была прыбудавана чатырох'ярусная неарэнесансная вежа.

У 70—80-х гадах прататыпам для архітэктурнай трактоўкі сядзібных дамоў з'яўляліся не толькі італьянскія «палаццо», але і пабудовы французскага рэнесансу. Архітэктура гэтага адгалінавання эклектызму характарызавалася кантрастным спалучэннем цёмнага фону цаглянай муроўкі з атынкаванымі і пабеленымі элементамі дэкору (руст, ліштвы вокнаў, цягі, карнізы і інш.), выкарыстаннем дахаў складанай канфігурацыі. У Беларусі прыкладам такога запазычання з'яўляюцца сядзібны дом у Свіры (Мядзельскі р-н) і флігель у Чырвоным Беразе.

У канцы XIX — пачатку XX ст. з мэтай адраджэння страчанай пластычнасці архітэктуры дойліды звяртаюцца да больш пышных, пластычных форм барока. Найбольш яскрава неабарочны кірунак эклектызму праявіўся ў архітэктуры сядзібнага дома ў г. п. Жалудок (Шчучынскі р-н). Яго праект, імітуючы адносна нядаўнюю барочную «старажытнасць», стварае ў 1907—1908 гг. яскравы прадстаўнік эклектызму ў Беларусі У. Марконі. Манументальны двухпавярховы будынак на франтальнаму фасаду раскрапаваны глыбокімі прамавугольнымі бакавымі і авальным цэнтральным рызалітам з аўтаномнымі фігурнымі шатровымі завяршэннямі на фоне пластычнага мансардавага даху. Да буйных барочных форм дададзены лёгкія элементы ракако: авальныя люкарны, вазы, картушы. Знарочыстая пластычнасць архітэктурных элементаў неабарока характэрна для сядзібы Манькавічы (Столінскі р-н, 1905, не захавалася). Складанае па аб'ёмна-прасторавай

104. Капліца ў в. Закозель Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.



кампазіцыі вырашэнне пабудовы належыць праекту бярлінскага архітэктара Венцаля. Неабарочнай трактоўкай вылучаецца сядзібны дом у Тракеніках (Астравецкі р-н, пачатак XX ст.). Аднапавярховы прамавугольны ў плане аб'ём пакрыты пластычным мансардавым дахам. Над яго галоўным уваходам і на тарцах узвышаюцца фігурныя ўвагнута-пукатыя франтоны з люкарнамі. Падобны, у духу барока, фігурны ярусны шчыт надбудаваны ў 1906 г. над цэнтральным рызалітам сядзібы ў в. Перкавічы (Драгічынскі р-н).

Шырокую рэалізацыю неабарочная галіна эклектызму знайшла і ў гарадскім асабняковым будаўніцтве пачатку XX ст. (г. Валожын, вул. Горкага, 9; г. Слонім, вул. Савецкая, 58). Неабарочныя формы пераносіліся і на малыя архітэктурныя збудаванні прысядзібных паркаў. У выглядзе разарванай (раскрапаванай) барочнай аркі на двух пілонах, дэкарыраваных групамі калон, вырашана брама сядзібы ў в. Падароск (Ваўкавыскі р-н).

Пашыранне руска-візантыйскага стылю ў культавай архітэктуры другой паловы XIX ст. спарадычна адбілася і на сядзібным будаўніцтве. Адзінкавы сядзібны дом у такой архітэктурна-стылявой трактоўцы быў узведзены ў канцы XIX ст. у в. Дзям'янкі (Добрушскі р-н). Двухпавярховая пабудова мае развітую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, фасады пластычна распрацаваны мноствам элементаў патрыярхальна-рускага архітэктурнага дэкору — калоны-кубышкі, парэбрык, філёнгавыя фрызы, аркатура, «брыльянтавы» руст. Багацце архітэктурнага дэкору, кра-

105. Уязная брама сядзібы ў в. Старыя Пескі Бярозаўскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.

106. Сядзіба ў в. Лынтупы Пастаўскага р-на Віцебскай вобл. 2-я пал. XIX ст.

оовак і профіляў прывяло да знікнення прывычных плоскасцей фасадаў, страты ўражання тэктанічнасці. Выступаючыя аб'ёмы рызалітаў і эркераў, западаючыя плоскасці сцен расчлянёны арачнымі стройнымі візантыйскімі вокнамі ў багатых буйнарэльефных ліштвах, назычаных з церамной старажытнарускай архітэктуры. У абмалёўцы галоўнага ўвахода, праёмаў тэрасы, вокнаў выкарыстаны згрупаваныя звісаючыя аркі з гіркамі. Агульная незавершанасць кампазіцыі будынка, здробненасць яе форм, адмаўленне ад сістэматычнасці і лаканічнасці дэкору, што, як адзначалася, прывяло да страты суцэльнасці і выразнасці фасадаў будынка, яго мастацка-стылявая трактоўка — усё гэта толькі аддалена выклікала асацыяцыі са старажытнарускай церамной архітэктурай.

Больш шырокае ўвасабленне ў сядзібнай архітэктуры атрымалі асобныя элементы руска-візантыйскага стылю. А. Гедзкоўскі ў праектных распрацоўках вясковых сядзіб яшчэ ў 1843 г. звяртаецца да выкарыстання ў якасці дэкору кілепадобных бровак, трохлопасных аркад, цыбулепадобных купалаў і галовак для завяршэння архітэктурных аб'ёмаў. Папулярная форма кілепадобнай аркі выкарыстана ў дэкоры праёмаў сядзібы ў Станькаве (Дзяржынскі р-н). Стылізацыю элементаў руска-візантыйскага стылю асабліва шырока выкарыстоўвалі прадстаўнікі архітэктуры «мадэрна» (круты трапецападобны дах з каваным грэбенем у завяршэнні сядзібы Чырвоны Бераг).

У неарускім стылі ў 1870—1889 гг. узводзіцца капліца-пахавальня пры палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі. Яе аўтар акадэмік архітэктуры Я. І. Чарвінскі надаў цэнтрычнаму аб'ёму пірамідальную кампазіцыю з традыцыйным пяцікупаллем,

закамарамі, «бочкамі», трохлопасцевымі закругленымі франтончыкамі. Жаданая маляўнічасць будынка была дасягнута і дзякуючы афармленню мастака С. Садзікава. На першы план выступілі па-новаму асэнсаваная пластычнасць старажытнарускай

107. *Сядзіба ў г. Пружаны Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.*

архітэктуры, яе сакавітасць і маляўнічасць, былінная казачнасць, каларыстычнае багацце. У гэтым творы яскрава праявілася характэрнае для канца XIX — пачатку XX ст. збліжэнне архітэктуры з дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам і жывапісам.

Бесперапынна прагрэсіруючы ў другой палове XIX ст., працэс «адкрыцця» нацыянальных культур павялічваў кола крыніц і новых запазычанняў і ў сядзібнай архітэктуры.

З усёй разнастайнасці архітэктурных з'яў гэтага часу належыць адзначыць загарадныя вілы-дачы ў «швейцарскім» стылі (напрыклад, сядзіба ў в. Апелін). Звычайна такая віла-дача ўяўляла сабой драўлянае збудаванне, узнятае на цагляны цокаль з сістэмай разнастайных дахаў, вынесеных далёка за межы фасадаў. Сядзібны дом у Лошыцы над Мінскам узведзены ў «швейцарскім» стылі ў 70-х гадах XIX ст. Яго асіметрычная прасторавая кампазіцыя і сілуэт узбагачаны за кошт складанага спалучэння двухсхільных дахаў рознавялікіх аб'ёмаў. Далёкі вынас дахаў, якія падтрымліваюцца ажурнымі канструкцыямі з кансолей, рэштак страпілаў і бэлек перакрыцця, фахверкавае чляненне франтонаў, драўляныя цягі і разныя стойкі, ліштвы вокнаў ствараюць характэрнае для такога роду будынкаў уражанне лёгкасці і тэктанічнай выразнасці.

Экзатычная тэматыка ў сядзібнай архітэктуры выявілася больш за ўсё ў афармленні інтэр'ераў. У сувязі з распаўсюджаннем моды на стылявы рэтраспектывізм у беларускіх сядзібах ствараюцца анфілады разнастайных па стылявому афармленню залаў: гатычных, маўрытанскіх, пампейскіх, кітайскіх і інш. Як правіла, у стылявых адносінах інтэр'ер вырашаўся асобна ад знешняга аблічча будынка і накіравана ў бок павышанага дэкаратывізму. Залы Нясвіжскага замка ў XIX ст. атрымліваюць антычны, кітайскі, турэцкі, неагатычны і іншыя інтэр'еры. Пагоня за разнастайнасцю і эфектнасцю за кошт багацця сабраных разам стылявых інтэр'ераў значна ўзбагачала ўражанне ад эклектычнай архітэктуры будынка. Інтэр'еры сядзібы Манькавічы (Пастаўскі р-н) у адрозненне ад яе неабарочнага знешняга аблічча былі вырашаны ў жорстка-графічным «англійскім» стылі. Сядзіба Дабраўляны (Мядзельскі р-н), узведзеная архітэктарам Я. Барэцці ў 1823—1830 гг. у класіцыстычным стылі, атрымала шэраг інтэр'ераў на першым паверсе ў неагатычнай трактоўцы. Неаракайльная дэкаратыўная апрацоўка інтэр'ераў сядзібы ў Пружанах кантраставала з суровым неарэнесансным абліччам будынка. З «гатычным» вестыбюлем — стральчаты дзвярны партал і вуглавыя ка-

міны — сядзібы Чырвоны Бераг (Жлобінскі р-н) суседнічаў неаракаўльны інтэр'ер бакавой гасцінай з авальным ляпным плафонам, насычаным у вуглавых частках картушамі, музычнай арматурай, букетамі кветак.

У асяроддзі дойлідаў-стылізатараў другой паловы XIX — пачатку XX ст. былі асобныя прадстаўнікі, якія ўсведамлялі мінулае значэнне і мастацкую неабгрунтаванасць творчага рэтраспектывізму. Таму яны адмаўляюцца ад пошукаў новай архітэктурнай мовы, а здавальняюцца матываваным і па магчымасці дакладным узнаўленнем гістарычных аналагаў, звяртаюцца да капіравання выдатных архітэктурных шэдэўраў мінулага. Яны верылі, што ўзнаўленне на-мастацку моцных архітэктурных рэліквій можа аблегчыць выхад з творчага тупіка. Для сядзібнага будаўніцтва адбіраліся еўрапейскія архітэктурныя шэдэўры не толькі высокай мастацка-эстэтычнай годнасці, але і значнага і важкага гістарычна-ідэйнага зместу.

Бліскучым узорам для натхнення, своеасаблівай данінай польскаму нацыянальнаму рамантызму з'явілася наследаванне каралеўскай рэзідэнцыі «Лазенкі» ў Варшаве. Гэты палац захапляў дойлідаў сваёй элегантнай і паветранай архітэктурай, надзвычай удалым размяшчэннем паміж дзвюма сажалкамі. Сядзіба Жамыслаўль (Іўеўскі р-н), пабудаваная ў 1877 г., блізкая вядомаму класіцыстычнаму палацава-паркаваму ансамблю ў Варшаве. І тут цяжка прызнаць стылізацыю — настолькі верыцца ў другое існаванне вядомага архітэктурнага шэдэўра.

У 1905—1908 гг. у сядзібе Моладава (Іванаўскі р-н) архітэктар

108. Сядзіба ў в. Чырвоны Бераг Жлобінскага р-на Гомельскай вобл. 1890—1893

Т. Раствароўскі ўзводзіць не экзатычную ў духу часу капліцу, а ратандальны дарычны храм — копію існаваўшай тут стагоддзе назад сядзібнай капліцы. Уладальнік сядзібы Заполле (Пінскі р-н) у 1920-я гады будуе жылы дом, які з'яўляўся копіяй былой класіцыстычнай сядзібы Пясочнае на Піншчыне. На ўзору драўлянай сядзібы Касцюшкі ў Мерачоўшчыне ў 30-х гадах XX ст. над возерам Свіцязь была ўзведзена турыстычная база. Прататыпам прысядзібнай капліцы ў сядзібе в. Кухцічы (Уздзенскі р-н) з'явіўся вядомы шэдэўр беларускай рэнесанснай архітэктуры — кальвінскі збор у Смаргоні. Неагатычная башня ў парку сядзібы Варняны (Астравецкі р-н) нагадвае Белую вежу ў Камянцы — помнік старажытнарускага абарончага дойлідства XIII ст.

У паркавым будаўніцтве ўзнаўляліся архаічныя прататыпы з глыбокай гісторыі дойлідства. У густым зарасніку мемарыяльных зон прысядзібных паркаў узводзяцца фамільныя маўзалеі-пахавальні, якія імітуюць старажытнаегіпецкія піраміды (сядзібы Сэрвач-Кайшоўка сучаснага Карэліцкага раёна, Маліноўшчына Маладзечанскага раёна, Узда). У сядзібе Пральнікі (Валожынскі р-н) збудаваны маўзалей-пахавальня ў выглядзе рымскага Пантэона.

Архітэктура Беларусі другой паловы XIX — пачатку XX ст. не абмяжоўвалася эклектычнай формавытворчасцю. Ёй уласціва і рэстаўраторства. Архітэктурны кампілятывізм не дасягаў літаральнага паўтарэння арыгіналаў, а толькі імкнуўся больш простымі сродкамі наблізіцца да іх. Безумоўна, гэты шлях ні на крок не набліжаў дойлідаў да выхаду з творчага тупіка, у які зайшла архітэктура гэтага часу. Больш таго, кампілятывізм крайне абмяжоўваў магчымасці шырокага будаўніцтва, таму што рэалізоўваўся толькі ў адзінкавых унікальных ансамблях.

На мяжы XIX—XX стст. у архітэктуры з усёй вастрынёй паўстала дылема — спадчына ці наватарства. У пачатку нашага стагоддзя ўсё часцей пачынаюць выказвацца негатыўныя меркаванні аб эклектызме, складваецца апазіцыя супраць «швейцарскіх шалашоў», «жалкіх

109. Сядзіба ў в. Свіслач Гродзенскага р-на. Канец XIX ст.

карыкатур на гатычныя замкі», «закапяншчыны». Пошук сучаснай архітэктурнай мовы, развіццё рацыяналістычных тэндэнцый у архітэктуры XIX ст. выліліся ў стыль «мадэрн».

Архітэктурна-мастацкая канцэпцыя «мадэрна» з найбольшым поспехам была рэалізавана ў архітэктуры загарадных віл і гарадскіх асабнякоў. Яскравым творам «мадэрна» з'яўляецца сядзібны дом у в. Чырвоны Бераг, пабудаваны ў 1890—1893 гг. на праекту архітэктара К. Шрэтэра. Як твору ранняга «мадэрна» яму ўласцівы павышаны дэкаратывізм, прэтэнцыёзна надуманыя формы. Пабудова надзвычай прывабная і ўражвае не толькі незвычайнасцю прасторавай кампаноўкі, але і самімі вытанчанымі адносінамі да архітэктуры. Фарміраванне развітай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі абумоўлена не стыхійнасцю, а паслядоўнасцю развіцця будынка знутры

вонкі, найбольш рацыянальнай і функцыянальнай пабудовай унутранай прасторы. Для будынка характэрны разнастайнасць аб'ёмных элементаў, ускладненасць, шматграннасць і шматпланавасць іх кампаноўкі, багацце колеравай і святлоценявой мадэліроўкі, пластычнасць і выразнасць архітэктурных форм.

Падобная складаная яруснасць аб'ёмаў, маляўнічы сілуэт шматфігурнага даху, насычанае колеравае рашэнне выкарыстаны ў сядзібе Свіслач (г. п. Свіслач Гродзенскай вобл.). У стылі «мадэрн» упершыню

Буйны па памерах сядзібны дом у в. Галавічполе (Шчучынскі р-н) узведзены ў стылі «мадэрн» у пачатку XX ст. Яго складаная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудавана на прынцыпе ступеньчатасці аб'ёмаў, завершаных востракантовымі шчытамі, гранёнымі шатрамі, пластычнымі і каляровымі чарапічнымі дахамі. Для стылявой трактоўкі будынка найбольш характэрна выкарыстанне

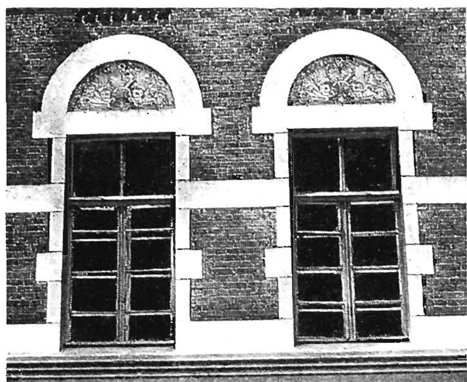
110. Сядзібны дом у в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.

была зроблена спроба пераадолення глыбокай розніцы паміж функцыянальным і дэкаратыўным бакамі архітэктуры. Стваральнікі падобных рэзідэнцый імкнуліся абстрагавацца ад вядомых у архітэктурнай спадчыне форм, ажыццяўляючы пошук новага мастацкага вобраза за кошт выразных сродкаў. Таму ў сядзібе Свіслач толькі на дваровым фасадзе была ўведзена нясучая верхнюю тэрасу рэнесансная трайная аркада.

паліхромных арнаментальных керамічных пано над вокнамі першага паверха. Вынаходлівасць канструктара праявілася ў кансольным размяшчэнні вытанчанага гранёнага эркера з востраш пілевым завяршэннем на галоўным фасадзе. Ускладненую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю ў стылі «мадэрн» маюць сядзібы ў вв. Бяздзедавічы (Полацкі р-н) і Межава (Аршанскі р-н), стайня ў сядзібе «Альбярцін» (Слонімскі р-н).

Уражлівы твор архітэктуры «мадэрна» — наватарская па кампазіцыі капліца-пахавальня ў парку замка ў Міры (Карэліцкі р-н), узведзеная ў 1904 г. архітэктарам Р. Марфельдам. Новая архітэктурна-мастацкая выразнасць дасягнута ім выкарыстаннем матываў старажытнарускага

111. Сядзіба ў в. Галавічполе Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст. Фрагмент галоўнага фасада



дойлідства. Аднак запазычанне датычыцца не столькі асобных форм і прыёмаў, колькі ідэальнай мадэлі архітэктурнага стылю, якую ён трансфармаваў і стылізаваў у адпаведнасці з эстэтычнымі ідэаламі сучаснасці. Збудаванне захоўвае асноўную якасць «мадэрна» — сінтэз архітэктуры і выяўленчых жанраў мастацтва. Пануючае становішча ў аблічны будынка належыць вялізнай мазаіцы «Хрыстос Уседзяржыцель», якая ўражвае не толькі маштабнасцю, але і звонкім спалучэннем чыстых колераў, разлічаных на ўспрыняцце з вялікай адлегласці. Разам з чаканеным у буйным рэльефе фамільным гербам князёў Святаполк-Мірскіх яна надае будынку некаторую сімволіку і містыцызм, што было ўласціва ўсяму выяўленчаму мастацтву «мадэрна».

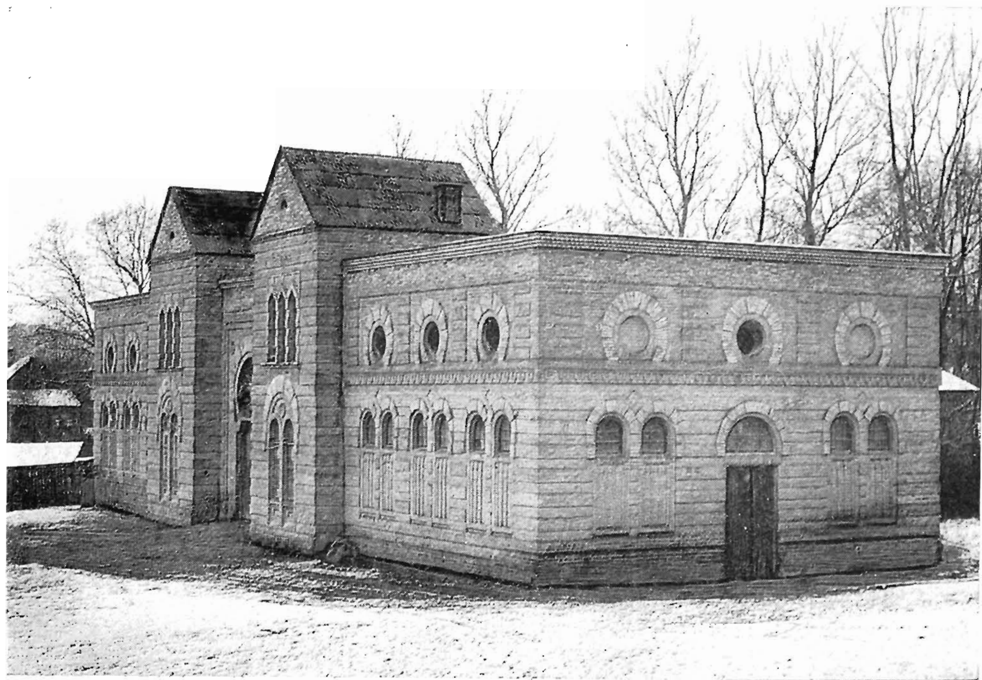
Са сцвярджэннем «мадэрна» ў архітэктуры на мяжы XIX—XX стст. эпоха сядзібнага будаўніцтва не скончылася. Як і ў эпоху класіцызму, у гэты перыяд у жыцці грамадства зноў прачынаецца імкненне да рацыяналізму, што тлумачыцца адчуваннем надыходзячай рэвалюцыі, неабходнасцю перабудовы жыцця. Узнікае вострая неабходнасць ад сухога фармалізму і свавольства эклектыкі, ад абстрактных пошукаў стылю «мадэрн» нерайсці да пошуку чагосьці трывалага, яснага і надзейнага. Перадрэвалюцыйныя гады абавязвалі весці пошук рацыянальнага і рэвалюцыйнага зноў у дэмакратычным мастацтве антычнасці і класіцызму. Разумовая і рацыянальная нарматыўнасць класічнай эстэтыкі аб'ядноўвалася з настальгіяй па зніклых дваранскіх гнёздах. Паспрабаваўшы ўсю разнастайнасць рэтраспектыўнага адраджэння гістарычных архітэктурных стыляў, дойліды зноў вяртаюцца да класіцыстычных схем, ордэрных форм і галоўным чынам да традыцыйнага класіцыстычнага сядзібнага дома канца XVIII — першай паловы XIX ст. На аднаўленне старога тыпу «шляхецкага двара» арыентуюць і публікацыі таго часу. Збядненне гістарычных архітэктурных аналагаў як крыніцы для фарматворчасці прыводзіць у пачатку XX ст. да рэстаўрацыі класіцыстычнага стэрэатыпа сядзібы канца XVIII — пачатку XIX ст. з порцікам і мансардавым дахам: сядзібы Заполле (Пінскі р-н, 1920), Боркі (Дзятлаўскі р-н, пачатак XX ст.), Гальшаны (Ашмянскі р-н).

Сядзібны дом у в. Опса (Браслаўскі р-н) узведзены архітэктарам Целяжынскім у 1904 г. па традыцыйнай схеме памешчыцкай рэзідэнцыі канца XVIII ст.: П-падобная планіровачная схема з бакавымі павільёнамі і цэнтральным калонным уваходам, мансардавым пластычным дахам. Архітэктар свядома імкнецца да найбольшага абагульнення форм

112. Капліца ў г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. 1904

класіцызму і стварэння ў канчатковым выніку вобраза старадаўняй класічнай сядзібы.

Сядзібны дом у в. Стралкава (Клецкі р-н), узведзены ў 1909 г., адрознівае ад класіцыстычных прататыпаў канца XVIII ст. толькі ўтрыроўка да гратэскнай выразнасці чатырохкалоннага порціка і ліштваў



113. Стайня ў сядзібе «Альбярцін» у г. Слоніме Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.

аконных праёмаў, рэльефна вылучаных на фоне гладкага фасада.

Спроба адысці ад гатовых схем, стылізаваць складзены ў перыяд класіцызму тып дробнапамеснай сядзібы ажыццёўлена ў сядзібе Блонь (Пухавіцкі р-н), у г. п. Шаркоўшчына, сядзібе Высокае (Аршанскі р-н). Ствараюцца праекты і буйных палацавых будынкаў у неакласіцыстычным стылі. Аднак нерэальныя ва ўмовах правінцыяльнага будаўніцтва новага часу, яны заставаліся часцей на паперы, як гэта адбылося з палацам у в. Сіняўка (Клецкі р-н), спраектаваным У. Марконі ў 1906 г.

Меркавалася, што зварот да традыцый класіцызму і так званага «стылю памесцяў» верне архітэктуры сядзіб мінулую мастацка-стылявую вобразнасць, страчаную ўласцічнасць і тэктанічнасць. Аднак архітэктура сядзіб, пабудаваных у гэты час, не адрознівалася гарманічнай яснасцю і лагічнай даскаваласцю, што было ўласціва спеламу класіцызму. Архітэктурныя формы сталі вялымі і манатоннымі. Другая крайнасць прынесла ў архітэктуру неакласіцыстычных сядзіб элемент знарочыстай ускладненасці і выпадковасці. Усе намаганні неакласіцыстаў не змаглі пераадолець архаічнасць узнікных архітэктурных твораў. Імітацыі старадаўніх феадальных рэзідэнцый у стылі неакласіцызму сталі сведчаннем канца сядзібнага будаўніцтва.

ЖЫВАПІС

Развіццё беларускага жывапісу ў другой палове XIX ст. праходзіла пад знакам умацавання дэмакратычных тэндэнцый, закладзеных лепшымі прадстаўнікамі рэалістычнага мастацтва першай паловы стагоддзя, такімі, як Я. Дамель, В. Ваньковіч, В. Дмахоўскі, Я. Сухадольскі і інш. Беларускія мастакі паступова вызваляліся з-пад уплыву акадэмічнага класіцызму, станавіліся цвёрда на пазіцыі рэалізму.

Нягледзячы па перавагу рэалістычных тэндэнцый, у творчасці некаторых жывапісцаў працягвалі захоўвацца і традыцыі рамантызму (К. Альхімовіч, Я. Манюшка і інш.).

Вялікі ўплыў на развіццё дэмакратычных тэндэнцый у жывапісе аказалі прадстаўнікі рускага рэалістычнага жывапісу, якія не толькі з'яўляліся настаўнікамі беларускіх жывапісцаў падчас іх навучання ў Пецярбургу і Маскве (К. П. Брулоў, Ф. А. Бруні), але і непасрэдна працавалі на тэрыторыі Беларусі, сутыкаліся з беларускай рэчаіснасцю і адлюстроўвалі яе ў сваіх творах («Рамонтныя работы на чыгунцы» К. А. Савіцкага і інш.).

Для развіцця беларускага жывапісу 60—90-х гадоў XIX ст. характэрны амаль тыя ж працэсы, што і для рускага. Як і ў рускім жывапісе, на першы план выходзіць гістарычны жанр.

Перадумовай развіцця гэтага віду выяўленчага мастацтва было ўсталяванне капіталістычнай вытворчасці і з'яўленне сваёй, нацыянальнай буржуазіі, у асяроддзі якой узнікае цікавасць да гісторыі роднага краю. У той жа час яшчэ моцнымі заставаліся пазіцыі польскай шляхты, якая, абапіраючыся на беларусаў-католікаў, не адмаўлялася ад мары адраджэння Польшчы ў межах 1772 г. І хоць пазіцыі рэакцыйнай польскай шляхты былі ўжо значна падарваны падаўленнем паўстання 1830—1831 гг., яна па-ранейшаму працягвала падтрымліваць тыя тэндэнцыі ў літаратуры і мастацтве, якія напаміналі пра былую магутнасць Рэчы Паспалітай. Гэтым тлумачыцца і з'яўленне ў беларускім жывапісе карцін, што трактавалі гістарычныя падзеі з пункту гледжання польскай шляхты. Тыя ж мастакі, што прытрымліваліся афіцыйнай арыентацыі, імкнуліся адлюстроўваць гістарычныя падзеі ў плане ідэалізацыі рускай гісторыі.

Характэрнай асаблівасцю гістарычнага жывапісу 60—90-х гадоў з'яўляецца яго яўна выяўлены сацыяльны характар. Гледзячы на творы Альхімовіча, Трутнева, Сухадольскага, можна беспамылкова вызначыць сацыяльныя сімпатыі гэтых мастакоў. Як правіла, яны заўсёды былі на баку простага народа. У гэтым, відаць, не апошнюю ролю адыгралі ідэі рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў.

Звяртае на сябе ўвагу той факт, што большасць гістарычных жывапісцаў не былі прыхільнікамі толькі гэтага віду жывапісу. Шмат хто з іх плённа працаваў і ў іншых жанрах.

Многія гістарычныя жывапісцы ў сваіх творах звярталіся да сюжэтаў з антычнай гісторыі, бо ўплыў Пецярбургскай акадэміі, якая падтрымлівала і ўсяляк імкнулася распаўсюджваць традыцыі акадэмічнага класіцызму, быў яшчэ досыць вялікім. Адным з найбольш вядомых гістарычных жывапісцаў Беларусі другой паловы XIX ст. быў ураджэнец Гродзеншчыны Казімір Дамінікавіч Альхімовіч (1840—1916).

Лёс жывапісца склаўся такім чынам, што на працягу большай часткі свайго жыцця ён быў адарваны ад радзімы. Аднак усёй сваёй творчасцю мастак быў цесна звязаны з Беларуссю і ў сваіх палотнах увасобіў гістарычны лёс беларускага і літоўскага народаў.

Нарадзіўся К. Альхімовіч у сяле Дэмбрава былога Лідскага павета

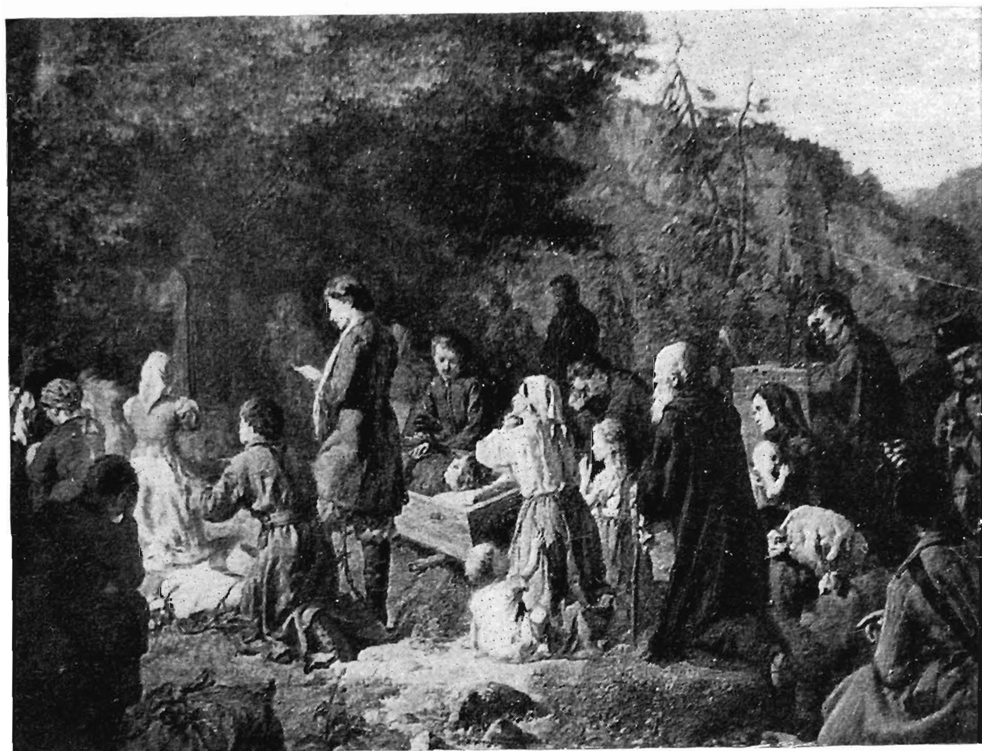
Гродзенскай губерні ў сям'і небагатага беларускага шляхціца. Першапачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Віленскай гімназіі. Тут, відаць, на фарміраванне творчай індывідуальнасці будучага мастака значны ўплыў зрабіў Канут Русецкі, творчасць якога ў тыя гады была ў цэнтры ўвагі мастацкай грамадскасці Вільні.

У 1863 г. К. Альхімовіч прыняў актыўны ўдзел у паўстанні, за што пасля яго паражэння быў сасланы ў Сібір, дзе знаходзіўся да 1869 г. Гады, праведзеныя ў ссылцы, наклалі адбітак на ўсю далейшую творчасць мастака. У яго творах гучаць ноткі смутку і жальбы.

На пачатку 70-х гадоў К. Альхімовіч жыве ў Варшаве, дзе наведвае рысавальную школу выхаванца Пецярбургскай акадэміі Войцэха Герсана. На варшаўскіх выстаўках з'яўляюцца яго першыя самастойныя работы, створаныя пад уплывам цяжкай сібірскай ссылкі. «Смерць у выгнанні» (каля 1873, Нацыянальны музей у Варшаве) і «Пахаванне на Урале» (каля 1873, Нацыянальны музей у Познані).

У 1875 г. мастак паспяхова канчае Мюнхенскую акадэмію мастацтваў, атрымаўшы за свае поспехі некалькі сярэбраных і залатых медалёў. У 1876 г. К. Альхімовіч едзе ў Парыж і там жыве на працягу трох гадоў. У Варшаву мастак вяртаецца ў 1880 г. сталым майстрам. На гэты час ён ужо неаднаразова выстаўляў свае творы ў Мюнхене і парыжскім Салоне, і яны нязменна карысталіся вялікім поспехам. Сюжэты для шматфігурных бытавых і гістарычных карцін К. Альхімовіч бярэ з той даўніны, калі гістарычны лёс беларус-

111. К. Альхімовіч. Пахаванне на Урале. 1873. Познань. Нацыянальны музей



кага і літоўскага народаў быў агульным. Ён стварае палотны «Хрысціянскія пакутнікі», «Пасля бітвы», «Пахаванне Гедыміна» і інш.

Урачысты і цяжкі рытм кампазіцыі «Пахаванне Гедыміна» напамінае жалобную музыку, у якой амаль няма мажорных гукаў. ...З непраходнай беларускай пушчы на шырокую паляну выходзяць воіны Гедыміна. На руках яны нясуць цела свайго загінуўшага князя. Схіліўшы галовы, услед за імі ідзе народ. Людзі апрануты ў доўгае белае адзенне, на нагах — плеценыя з лыка лапці. Застылі ў нямым маўчанні магутныя дубы і яліны. Над усім гэтым павіслі цяжкія свінцовыя хмары.

У стварэнні такога настрою значную ролю адыгрывае каларыт, а таксама пластычная пабудова кампазіцыйных груп і фігур, якія адлюстраваны мастаком неракапаўча і дасканала. Карціна атрымала сусветную вядомасць. Яна экспанавалася ў 1887—1888 гг. на выстаўках у Варшаве, Пецярбургу, Львове, Сан-Францыска.

У сваіх гістарычных палотнах К. Альхімовіч адлюстроўвае тыя далёкія часы, калі на тэрыторыі Літвы і Беларусі панавала язычніцкая вера. Карціны «Язычніцкія жрацы», «Багіня кахання Мільда», «Смерць Маргера», «Ліздзейка з дачкой на руінах царквы Перуна», «Апошні жрэц Літвы з дачкой Нлёнтай» (месца знаходжання невядома) і іншыя сведчаць пра выдатнае веданне мастаком гісторыі свайго роднага краю.

У гістарычных кампазіцыях К. Альхімовіча нярэдка гучаць і патрыятычныя ноты, выкліканыя асабістымі адносінамі да падзей мінулай гісторыі. У 80-х гадах ён стварае карціны «Смерць Глінскага ў турме» і «Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага», у якіх адлюстроўвае гераічныя вобразы барацьбітоў за ўз'яднанне беларускага народа з адзінакроўным рускім народам.

«Смерць Глінскага ў турме» экспанавалася на акадэмічнай выстаўцы ў Пецярбургу ў 1885 г. У ёй расказваецца пра апошнія дні славутага дзяржаўнага дзеяча XVI ст., з імем якога звязана шмат яскравых старонак у гісторыі Беларусі і Літвы. Карціна выклікала шматлікія водгукі ў

115. К. Альхімовіч. На этапе. 1894. Варшава. Нацыянальны музей

друку. Пра яе пісалі газеты Пецярбурга і Варшавы, якія адзначалі высокае майстэрства жывапісца. На жаль, немагчыма меркаваць пра мастацкія вартасці гэтага твора, бо ніякага іканаграфічнага матэрыялу не знойдзена.

У карціне «Падрыхтоўка да смерці Самуіла Збароўскага» паказаны нястрымны дух бунтара супраць вялікакняжацкай улады. Закаваны ў ланцугі, Самуіл Збароўскі сядзіць на цаглянай падлозе казэмата. Каталіцкі свяшчэннік чытае над ім апошнія словы малітвы. У раскрытых дзвярах падвала відаць фігура ката

з сякерай у руках, які гатовы ў любы момант пазбавіць асуджанага галавы. (У нямым маўчанні застыла стража. Але ўсё гэта не зламала непахіснай волі Збароўскага. Энергічны і ўпарты паварот галавы, пранізлівы погляд сведчаць пра нязломную стойкасць і непакорлівасць чалавека, які гатовы прыняць пакутніцкую смерць у імя сваіх ідэалаў.

Мастацкія сродкі выдатна выяўляюць асноўную ідэю твора — імкненне да свабоды. Прамяні сонца, што прарваліся ў глыбіню падвала, асвятляюць твар і рукі асуджанага, вырываюць з цемры ўсю яго фігуру. Гэты кампазіцыйны прыём засяроджвае ўвагу гледача на фігуры Збароўскага, выпісанай вельмі дэталёва. Усё астатняе пагружана ў цемру. Фігура палача паказана цёмным сілуэтам на фоне ззяючага сонечнага дня.

У некаторых палотнах К. Альхімовіча, напісаных на сюжэты з польскай гісторыі,— «Абарона Ольштына» (1883), «Вясельныя ўрачыстасці Сігізмунда Аўгуста» і інш.— ідэалізаваны польскія каралі і военачальнікі. Жывапісец добрасумленна праілюстраваў гістарычныя факты, аднак не змог узняцца да мастацкага абагульнення. Таму названыя карціны не з'яўляюцца вызначальнымі ў творчасці жывапісца.

У шмат якіх гістарычных кампазіцыях і малюнках К. Альхімовіча знайшлі адлюстраванне падзеі 1863 г. Акрамя названых «Смерць у выгнанні» і «Пахаванне на Урале» ён напісаў карціну «На этапе» (1894, Нацыянальны музей у Варшаве), дзе вельмі яскрава паказаў журботную долю паўстанцаў, якіх вязуць у далёкую сібірскую ссылку. Карціна здзіўляе праўдай адлюстраванага ў ёй моманту, дакладнасцю дэталей і мастацкіх сродкаў для перадачы эмацыянальнага настрою.

Плённа працаваў мастак і ў бытавым жанры, паказваючы жыццё і побыт прыгонных сялян, батракоў і дробнапамеснай шляхты. Сюжэты твораў «Жніво» (1869), «Дажынкі», «Найманне работнікаў» (1893), «Парабкава хата», «У поце чала» навеяны ўспамінамі пра далёкую радзіму. Карціны створаны, відаць, па замалёўках і эцюдах, зробленых у Дэмбраве. Гэтыя творы — свайго роду летапіс жыцця дарэвалюцыйнай беларускай вёскі, у якім яскрава і пераканаўча адлюстравана цяжкая доля працоўнага люду, што стагнаў пад уціскам царскай адміністрацыі і памешчыкаў.

К. Альхімовіч шмат працаваў і як графік. У тэхніцы літаграфіі ім выкананы шматлікія ілюстрацыі да твораў Адама Міцкевіча, Юльюша Славацкага і іншых польскіх пісьменнікаў. Найбольш удалымі з'яўляюцца тыя, дзе адлюстраваны родныя мастаку беларускія лясы і балоты.

Імкненне адлюстраваць старонкі беларуска-літоўскай гісторыі знаходзім і ў творчасці іншых жывапісцаў, выхадцаў з Беларусі. Так, у другой палове XIX ст. у Беларусі некаторы час жыў і працаваў сын вядомага кампазітара Станіслава Манюшкі жывапісец Ян Манюшка (1855—1910).

Біяграфічных звестак пра мастака захавалася мала. Вядома, што дзяцінства яго прайшло ў акружэнні дзеячаў беларускай культуры — пісьменнікаў і мастакоў, з якімі быў у сяброўстве яго бацька. Сярод іх быў і вядомы беларускі пейзажыст Вікенцій Дмахоўскі. Гэтыя абставіны, відаць, мелі некаторы ўплыў на развіццё мастацкага таленту Я. Манюшкі.

Пасля пераезду сям'і ў Варшаву Я. Манюшка наведваў рысавальную школу В. Герсана. У 1874—1877 гг. ён вучыцца ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у класе гістарычнага жывапісу. Апошнія гады мастак пражыў у Варшаве, дзе памёр у 1910 г. у вялікай нястачы. Яго гістарычныя і бытавыя кампазіцыі цаніліся вельмі

танна і амаль не прыносілі ніякіх сродкаў для існавання.

З гістарычных работ Я. Манюшкі вядома карціна «Шлюб Зігфрыда», у якой паказаны зверствы нямецкіх псоў-рыцараў на захопленых імі беларускіх тэрыторыях. Прадвадзіцель крыжаносцаў у суправаджэнні сваіх воінаў вядзе прывязаную да сядла паланянку, захопленую ў пераможанай крэпасці. Удалечыні на фоне неба відаць трупы павешаных абаронцаў цытадэлі. Кампазіцыя выдатна скампанавана і выканана. У ёй добра перададзены рух усёй групы. Ён узмоцнены нястрымным парывам уздыбленага каня і энергічным жэстам уладара.

Вядома, што ў перыяд знаходжання ў Пецярбургу і ў наступныя гады мастак напісаў некалькі гістарычных палотнаў. З бытавых твораў Я. Манюшкі вядома жанравая сцэна «Атака кавалерыі», у якой у алегарычнай форме паказаны «гераізм» кавалерыйскіх афіцэраў. Падпіўшыя гусары «атакуюць» дзяўчат, для якіх, відаць, неабыякава заляцанне галантных кавалераў. Налёт сентыменталізму і безгустоўнасці тут відавочны. Такія карціны, відаць, былі разлічаны на непераборлівыя густы багатых арыстакратаў, таму значнага следу ў гісторыі выяўленчага мастацтва не пакінулі.

Вялікі ўклад у развіццё гістарычнага жанру ў жывапісе Беларусі другой паловы XIX ст. унёс рускі мастак Іван Пятровіч Т р у т н е ў (1827—1912). Яго творы былі шырока вядомы ў Паўночна-Заходнім краі. Шмат якія з іх былі створаны на беларускім матэрыяле, падрыхтаваным у час падарожжаў па Беларусі.

І. П. Трутнеў нарадзіўся ў Калужскай губерні ў сялянскай сям'і. З дзяцінства яму былі блізкімі і зразумелымі патрэбы простага народа. Гэтыя абставіны адыгралі рашаючую ролю ў ў тым, што на працягу ўсёй сваёй дзейнасці мастак імкнуўся паказваць жыццё і быт ніжэйшых слаёў насельніцтва царскай Расіі. Мастацкую адукацыю Трутнеў атрымаў у Строганаўскім вучылішчы ў Маскве (да 1849) і затым у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у Б. Вілевальдэ. У 1855 г. за карціну «Благаславенне сына ў апалчэнне» ён быў узнагароджаны малым залатым медалём, а ў 1857 г.— вялікім залатым медалём за карціну «Хрэсны ход на вадохрышча ў вёсцы» (варыянт карціны 1858 г. у ДММ БССР).

Атрымаўшы званне мастака І ступені і права на пенсіянерства, Трутнеў накіроўваецца за мяжу. Ён наведвае Вену, Дрэздэн, Парыж, Антверпен, Дзюсельдорф, Брусель. Затым два гады жыве ў Італіі. Аднак жыццё ў далечыні ад радзімы моцна прыгнятала мастака. Не дабыўшы тэрміну свайго пенсіянерства, Трутнеў вяртаецца на радзіму. У хуткім часе па прапанове Акадэміі мастацтваў ён прымае на сябе абавязкі загадчыка Віленскай рысавальнай школы (1866). На гэтай пасадзе мастак заставаўся аж да сваёй смерці ў 1912 г.

У 1889 г. за карціну «Літоўская пагранічная карчма» Трутневу было прысвоена званне акадэміка. Да гэтага ж перыяду адносяцца карціны «Сляпы кабзар» (знаходзілася ў Траццякоўскай галерэі, а зараз месца знаходжання невядома) і «Віленскія пакутнікі Антоній і Іаан» (месца знаходжання невядома).

Асабліва значным гістарычным творам І. Трутнева з'яўляецца карціна «Віленскія пакутнікі...» Сюжэтам для яе паслужыла сапраўдная гісторыя змагароў за праваслаўную веру віленскіх гараджан братоў Антонія і Іаана, па-зверску закатаваных язычнікамі ў XIV ст. Потым яны былі залічаны праваслаўнай царквой да «ліку святых».

У карціне паказаны момант развітання Іаана з Антоніем у падзямеллі віленскага храма перад вывадам аднаго з братоў на пакаранне. Схіліўшы галаву на рукі Антонія, ся-

дзіць закаваны ў ланцугі Іаан. Антоній з высока ўзнятай галавой у апошні раз кідае свой позірк у неба. Яго ўпэўненасць у справядлівасці сваёй справы настолькі моцная, што нават стража, здзіўленая незвычайнай стойкасцю, спынілася ў нерашучасці.

116. Н. Сілівановіч. Аўтапартрэт. 1880-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

Тэндэнцыйнасць твора відавочная. Безумоўна, ён праследаваў агітацыйна-рэлігійныя мэты. Пра гэта гавораць вельмі выразныя і ў той жа час надзвычай лаканічныя і зразумелыя сродкі, якія моцна выяўляюць высокі грамадзянскі пафас твора. Твар Антонія велічны і адухоўлены. У яго позірку няма і ценю страху. Увесь выгляд гаворыць аб гатоўнасці прыняць пакутніцкую смерць. Фігура яго выгадна адрозніваецца ад неспакойных і мітуслівых фігур катаў. Мастак-рэаліст сілай свайго майстэрства ўзнімае гэту сцэну да ўзроўню вялікага мастацкага абагульнення. У карціне, хоць і ў алегарычнай форме, выразна адчуваецца пратэст супраць цёмных сіл рэакцыі, супраць зла і насілля.

Неабходнасць напісання гэтага твора, відаць, была прадыктавана тымі абставінамі, што пазіцыі каталіцызму ў Паўночна-Заходнім краі заставаліся яшчэ дастаткова моцнымі. Праваслаўе, якое лічылася афіцыйнай рэлігіяй у краі, усяляк імкнулася замацаваць сваё панаванне. Уваскрашаліся даўно забытыя «подзвігі» пакутнікаў за праваслаўную веру, каб пераканаць веруючых і прыцягнуць іх на бок праваслаўнай царквы. Безумоўна, не толькі гэтымі меркаваннямі кіраваўся мастак. Веліч і прыгажосць подзвігу ў імя ідэі натхнялі яго ў рабоце над гэтай карцінай.

Пэндзлю І. П. Трутнева належаць шэраг партрэтаў дзеячаў культуры Паўночна-Заходняга краю, а таксама шматлікія замалёўкі і акварэлі помнікаў беларускай архітэктуры мінулых стагоддзяў. Акварэлі (у асноўным выявы праваслаўных храмаў і цэркваў) уяўляюць значную цікавасць для гісторыкаў беларускай архітэктуры як вялікі фактычны матэрыял.

Разглядаючы станаўленне і развіццё гістарычнага жанру ў жывапісе Беларусі другой паловы XIX ст., нельга не сказаць і аб работах некаторых польскіх мастакоў, якія на матэрыяле з гісторыі Беларусі стварылі яркія, хвалюючыя творы, узбагаціўшыя сусветную культуру. Маюцца на ўвазе работы мастакоў Станіслава Віткевіча «Напалеон на Літве» (панарама) і Юльяна Фалата «Бярэзіна» (месца знаходжання абедзвюх невядома). У гэтых палотнах уваскрашаюцца гераічныя падзеі Айчыннай вайны 1812 г., у якой беларускі народ прыняў самы непасрэдны ўдзел. Асабліва цікавае палатно Ю. Фалата, напісанае ў канцы 80-х гадоў.

Страціўшы на бязмежных прасторах Расіі большую частку сваёй

117. Н. Сілівановіч. Партрэт жанчыны.
1870-я гг. Вільнюс.
ДММ ЛітССР

арміі, Напалеон падышоў да Бярэзіны. Групамі і па адным цягнуцца змучаныя, галодныя салдаты. Ужо страцілі ўсялякі сэнс баявыя сцягі, пад якімі салдаты Напалеона прайшлі трыумфальным маршам па ўсёй Еўропе. Цяпер яны ўжо не маюць ніякай каштоўнасці, бо многіх палкоў даўно не існуе. Французы вырашылі спаліць сцягі, каб не аддаць іх праціўніку. І аднак захопнікі яшчэ ўпіраюцца, спрабуюць захаваць падабенства воінскага рытуалу. Пад барабанны бой сцяганосцы кідаюць у агонь баявыя рэліквіі. За ўсім гэтым моўчкі назірае французскі імператар, які са сваім штабам прысутнічае пры гэтай сумнай цырымоніі.

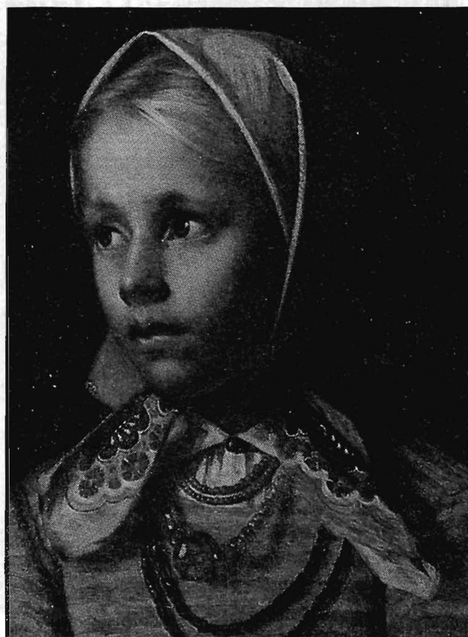
Напалеонаўскай эпапеі ў жывапісе Беларусі XIX ст. было прысвечана шмат карцін. Да яе на пачатку стагоддзя звярталіся Я. Дамель, В. Ванькові і іншыя мастакі. Але ўсе яны імкнуліся падкрэсліць толькі адну якую-небудзь рысу — асуджанасць, бессэнсоўнасць, жорсткасць. Палатно Ю. Фалата выгадна адрозніваецца ад работ названых вышэй мастакоў. У ім перададзена сіла і непераможнасць рускага народа.

Да гістарычнага непасрэдна прымыкае б ы т а в ы жанр. У яго развіцці ў другой палове XIX ст. адбыліся істотныя змены. Яны вынікалі з грамадска-палітычнага жыцця краю ў парэформенны перыяд, калі сяляне па-ранейшаму заставаліся ў эканамічнай залежнасці ад памешчыкаў і сельскіх багацеяў. Гэта выклікала пачуццё справядлівага абурэння ў колах перадавой інтэлігенцыі. У жывапісе, як і ў творах літаратуры, з'яўляецца вобраз селяніна-бедняка.

На фарміраванне светапогляду беларускіх мастакоў XIX ст. значны ўплыў аказала перадавая руская грамадская і эстэтычная думка. Ідэі рэвалюцыйных дэмакратаў, матэрыялістычная эстэтыка М. Г. Чарнышэўскага і М. А. Дабралюбава атрымалі распаўсюджанне і на беларускай зямлі. Перадавыя мастакі не толькі імкнуліся да праўдзівага і дакладнага адлюстравання жыцця, але і выносілі суровы прысуд існуючаму ладу. Вось чаму лепшыя работы беларускіх мастакоў-рэалістаў былі блізкімі па духу і зместу да твораў рускага мастацтва.

Аднак было б памылкай спрашчаць складаную карціну культурнага жыцця Беларусі таго часу. Развіццё жанравага жывапісу ў многім было супярэчлівым. Шмат якія мастакі яшчэ заставаліся на кансерватыўных пазіцыях акадэмічнага мастацтва. Яны ўсяляк імкнуліся прыхарошыць акаляючую рэчаіснасць, ідэалізаваць

118. Н. Сіліванові. Літвінка з Езна. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



патрыярхальны ўклад жыцця дробнапамеснага дваранства і дробнай гарадской буржуазіі.

Асаблівасцю беларускага жанравага жывапісу была перавага ў ім аднафігурных кампазіцый, якія часта нагадвалі звычайны партрэт. Вя-

лікіх сюжэтна-тэматычных палотнаў у той час не было створана. Шматфігурныя кампазіцыі «Дажынкі» і «Найманне работнікаў» К. Альхімовіча і іншыя насілі ў асноўным апавядальны характар. Мастакі, як правіла, не ўзнімалі ў іх вялікіх сацыяльных пытанняў. Абмежаванасць тэндэнцыі праглядаецца ў творчасці вядучых жывапісцаў Беларусі другой паловы XIX ст. Н. Сілівановіча, Ф. Гарэцкага, Ул. Лускіны, В. Дмахоўскага і інш.

Нікадзім Юр'евіч Сілівановіч (1834—1919) нарадзіўся ў весцы Цынцавічы Вілейскага павета Віленскай губерні паблізу ст. Маладзечна ў сям'і дзяржаўнага селяніна. Нягледзячы на значныя цяжкасці, звязаныя з сацыяльным паходжаннем, мастаку ўдалося атрымаць агульную адукацыю ў павятовым для дваран пяцікласным вучылішчы ў мястэчку Маладзечна. Невядома, хто быў першым настаўнікам, які падрыхтаваў Сілівановіча да паступлення ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. Невядомы і раннія работы жывапісца. Мяркуючы па некаторых звестках, першыя крокі ў выяўленчым мастацтве Сілівановіч зрабіў у жанры партрэта. У гэтай галіне ён спецыялізаваўся і ў Пецярбурскай акадэміі мастацтваў (1859—1866). Творы гэтага перыяду не захаваліся, але пра поспехі мастака сведчыць тое, што ў 1863 г. за работы, прапанаваныя акадэмічнаму савету, яму было прысвоена званне вольнага мастака, і ён пакінуў акадэмію.

Н. Сілівановіч вярнуўся ў родную вёску Цынцавічы. Адсутнасць заказаў прымусіла яго звярнуцца да царкоўнага жывапісу. У 1864 г. ён быў запрошаны Лідскім павятовым праўленнем для афармлення праваслаўных храмаў павета. Пісаў таксама абразы і партрэты царкоўных дзеячаў. Маюцца звесткі, што ў гэты час ім быў напісаны абраз з выявай Аляксандра Неўскага (1864, месца знаходжання невядома).

119. *Н. Сілівановіч. Пастух са Свянцяншчыны. 1891. Вільнюс. ДММ ЛітССР*

Займаючыся царкоўным жывапісам, Н. Сілівановіч выбірае час і для ўдасканалення ў галіне бытавога і партрэтнага жывапісу. У 1866 г. ён прадстаўляе акадэмічнаму савету свае новыя работы, за якія яму было прысвоена званне класнага мастака III ступені.

Відаць, з прычыны заняткаў царкоўным жывапісам, для якога характэрны манументальна-дэкаратыўны строй, у Сілівановіча з'явілася цікавасць да манументальных форм мастацтва. Ён захапляецца мазаікай. Жадаючы ўдасканаліць сваё майстэрства ў гэтай галіне, мастак паступае вучнем у мазаічны клас Акадэміі мастацтваў. Пасля заканчэння яго (1870) Сілівановіч быў залічаны ў акадэмію ў якасці малодшага мастака-мазаічніка. Неўзабаве яму было прысвоена званне класнага мастака II ступені.

У час заняткаў і работы ў акадэміі Н. Сілівановіч ніколі не спыняў сувязей з радзімай. Ён пастаянна выязджаў на летнія месяцы ў Цынцавічы, дзе пісаў эцюды і партрэты. Да гэтага перыяду належаць паказаныя

120. *Н. Сілівановіч. Партрэт Рустэйкайтэ. 1880-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР*

на выстаўцы Пецярбурскага таварыства заахвочвання мастацтваў «Галава дзяўчынкі», «Партрэт бацькі», «Партрэт яўрэя» (месца знаходжання невядома) і інш.

Удасканальваючы майстэрства ў галіне партрэта, Н. Сілівановіч асаблівую ўвагу надае псіхалагічнай і сацыяльнай характарыстыцы партрэтаваных. Яго партрэты набываюць характар бытавых карцін, якія сведчаць пра сімпатыі мастака да простага народа. У гэтых адносінах асабліва цікавы «Пастух са Свянцяншчыны» (ДММ ЛітССР).

У карціне паказаны стары беларус, які абапёрся на свой пастухоўскі кій. Доўгія сівыя пасмы валасоў спадаюць на высокі лоб. Моцныя вузлаватыя пальцы сціскаюць кій. Псіхалагічная глыбіня, востры сацыяльны падтэкст выразна прачытваюцца ў карціне. Асабліва ўражваюць вялікія цёмныя вочы старога, у якіх як бы застыў дакор. Вобраз пастуха прываблівае жыццёвасцю, праўдай. Перад намі чалавек з народа. Цяжка знайсці ва ўсім беларускім жывапісе дарэвалюцыйнага перыяду больш яркі і сацыяльна завостраны вобраз. У ім адлюстраваны і векавечны прыгнёт, і бяспраўе беларусаў, і смутак лепшых яго сыноў за лёс свайго народа. У гэтым партрэце-карціне Н. Сілівановіч паказаў сябе не толькі выдатным псіхолагам, але і цудоўным майстрам бытавой кампазіцыі. Тут няма ўжо і ценю той акадэмічнай умоўнасці, што яшчэ назіралася ў работах некаторых мастакоў гэтага перыяду.

Узросшае майстэрства Н. Сілівановіча — партрэтыста, бытапісца і майстра мазаікі — дазволіла хадайнічаць аб прысваенні яму звання класнага мастака I ступені. Гэта званне ён атрымаў у 1874 г. за работы, выкананыя ў Пецярбургу і Беларусі. Працы мастака, яго ўзросшы аўтарытэт у мастакоўскіх колах дазволілі К. П. Брулову запрасіць яго да ўдзелу ў афармленні славутага Ісакіеўскага сабора ў Пецярбургу.

Разам з пецярбургскім мазаічнікам Іванам Лаверэцкім беларускі жывапісец удзельнічаў у стварэнні кампазіцыі «Тайная вячэра» для галоўнага іканастаса сабора. За гэту работу ў 1876 г. Н. Сілівановічу было прысвоена званне акадэміка. Неўзабаве ён быў прызначаны старшым мастаком-мазаічнікам акадэміі. Вольны ад заняткаў у акадэміі час Сілівановіч выкарыстоўваў для падарожжаў па Беларусі, адкуль заўсёды прывозіў багаты матэрыял для сваіх бытавых кампазіцый. Па матэрыялах паездак ім напісаны карціны «Дзеці ў двары» і «У школу» (абедзве ў ДММ ЛітССР у Вільнюсе). У гэтых творах мастак выявіў глыбокае веданне сялянскага жыцця, свайго народа, аддадзеным сынам якога ён быў.

Сюжэт карціны «Дзеці ў двары» просты і зразумелы: пасярэдзіне сялянскага двара сядзяць хлопчык і дзяўчынка. Яны заняты направай рыбалоўнай снасці. Тут жа, прымасціўшыся ля ганка, дрэмле кошка, грэецца на сонцы цяля. Карціна прываблівае сваёй жыццёвасцю. З вялікай любоўю напісаны прадметы хатняга ўжытку — кошык, цэбар і інш., падкрэслены характэрныя для Беларусі асаблівасці іх вырабу.

Карціна добра выканана і па частцы жывапісу. Пры ўсёй складанасці танальнай пабудовы прадметы ў цені не здаюцца чорнымі. Малюсенькія фігуркі дзяцей вылучаны святлом з ахутанага ценем асяроддзя. Палатно ўспрымаецца адзінай цэльнай плямай. І хоць усе прадметы і фігуры напісаны з аднолькавай любоўю і ўвагай, мастак не забывае падкрэсліць галоўнае. Ён вельмі ўважліва і праўдзіва ставіцца да перадачы дзіцячай псіхалогіі. Твары дзяцей прывабліваюць непасрэднасцю і прастатой.

Не менш цікавая і карціна «У школу», у якой Сіліване́віч увасобіў спрадвечнае імкненне беларусаў да асветы.

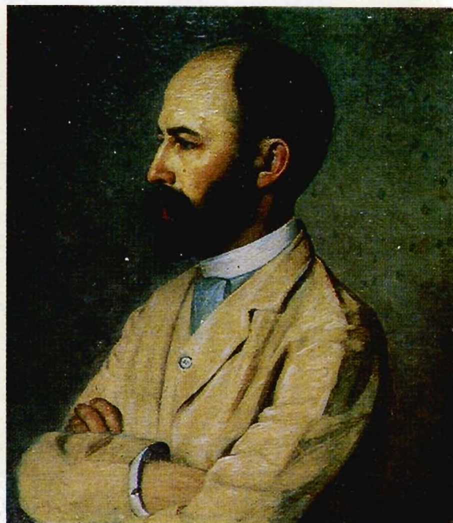
Названыя работы не адзіныя жанравыя творы Н. Сілівановіча. Маюцца звесткі, што жанравыя палотны ён экспанаваў і на выстаўках Пецярбургскага таварыства заахвочвання мастацтваў. Аднак знайсці іх пакуль што не ўдалося, што не дае магчымасці больш падрабязна асвятліць шматгранную творчасць гэтага майстра жывапісу Беларусі другой паловы XIX ст.

У рэчышчы дэмакратычнага рэалізму, блізкім да крытычнага рэалізму рускіх перадзвіжнікаў, працавалі В. Сляндзінскі, І. Дабравольскі, Д. Баркоўскі і інш.

У мастацтвазнаўчых працах звесткі пра гэтых мастакоў, на жаль, вельмі скупыя. Так, М. Арлова, засноўваючыся на архіўных даных, паведамляе, што на акадэмічнай выстаўцы 1867 г. экспанаваўся эцюд І. Дабравольскага «Тып беднага селяніна Магілёўскай губерні», прысланы са Шклова [4].

Асоба і творчае аблічча жывапісца ў многім застаюцца пакуль што няяснымі. Несумненна адно: Дабравольскі быў прыхільнікам крытычнага рэалізму ў мастацтве. Пра гэта сведчыць выбар тэмы для кампазіцыйнага малюнка.

121. Н. Сілівановіч. Мужчынскі партрэт. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



Прыклад І. Дабравольскага не адзінкавы. Сам факт з'яўлення такіх твораў гаворыць пра шырокае распаўсюджанне рэвалюцыйных ідэй у асяроддзі беларускіх мастакоў-дэмакратаў.

На пачатак 60-х гадоў прыпадаюць і першыя крокі дзейнасці Д. Баркоўскага (1850—1905). Гэта адзін з тых беларусаў, якія, атрымаўшы адукацыю ў Віленскай рысавальнай школе І. П. Трутнева і не

[4] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 26.

122. Н. Сілівановіч. Дзеці ў двары. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

маючы сродкаў для далейшага мастацкага ўдасканалення, заставаліся працаваць настаўнікамі малявання ў павятовых і губернскіх гарадах. Аб прыналежнасці Д. Баркоўскага да мастацтва Беларусі гавораць тыя нешматлікія творы, што захаваліся. Паказальны ў гэтых адносінах акварэльны эскіз яго бытавой карціны «Беларуская карчма» (месца знаходжання невядома), датаваны 1864 г. У эскізе паказана тыповая для таго часу сцэнка, якая трапна характарызуе жыццё і побыт сялян паслярэформеннай Беларусі. Нават няўпэўнены малюнак і некалькі ўмоўны каларыт работы гавораць пра імкненне мастака да адлюстравання сацыяльных з'яў.

Пра жанрыста Вікенція С л я н д з і н с к а г а (1837—1909) біяграфічных звестак захавалася больш. Нарадзіўся ён у Скрабянах на Ковеншчыне. Мастацкую адукацыю атрымаў у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства. Пра выдатныя поспехі гэтага жывапісца сведчаць тры сярэбраныя і адзін залаты медаль, атрыманыя за выкананне праграмы «Самсон і Даліла».

В. Сляндзінскі быў вучнем С. Заранкі. Як відаць з архіўных дакументаў, па яго хадайніцтву Сляндзінскаму была выдзелена матэрыяльная дапамога, бо бацькі не маглі ўтрымліваць сына-навучэнца. Пасля паўстання 1863—1864 гг., у якім Сляндзінскі прыняў удзел, Заранка клапаціўся аб дазволе яму вярнуцца на радзіму з сібірскай ссылкі. Такія клопаты вядомага мастака, акадэміка жывапісу аб маладым мастаку з Беларусі тлумачыліся не толькі яркімі здольнасцямі апошняга. Сам Заранка быў выхадцам з беднага саслоўя белару-

123. Н. Сілівановіч. Салдат з хлопчыкам. 1866. Мінск. ДММ БССР

саў. Памяць аб радзіме, народзе, з якога ён выйшаў, ніколі не пакідала яго. Дэмакратычныя перакананні, што прывялі Сляндзінскага ў лагер паўстанцаў у 1863 г., вызначылі ўсю далейшую творчасць жывапісца. Ён піша шматлікія жанравыя сцэны з жыцця простага люду, у якіх дае праўдзівую сацыяльную характарыстыку дзеючых персанажаў. Такія работы, як «Дзяўчынка ля дзвярэй», «Бабулька запраўляе нітку ў вушка іголкі» (ДММ ЛітССР) і інш., якія экспанаваліся ў 70-я гады ў Варшаве і Вільні, былі з цікавасцю сустрэты грамадскасцю. Як і Н. Сілівановіча, В. Сляндзінскага таксама хвалявала дзіцячая тэма. З вялікай любоўю пісаў ён сялянскіх дзяцей, паказваў іх цяжкае, пазбаўленае шчасця дзяцінства («Літоўскія дзеці», ДММ ЛітССР і інш.).

Вострай крытычнай накіраванасцю вылучаюцца работы і такога выдатнага жывапісца XIX ст., выхаванца Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, як Фадзей Антонавіч Гарэцкі (1825—1868), аўтара жанравай карціны «Сляпы жабрак з павадыром» (1843, ДММ ЛітССР).

Тэмы для сваіх жанравых палотнаў ён чэрпаў непасрэдна з рэчаіснасці. Вялікі ўплыў на Ф. Гарэцкага аказаў В. Ваньковіч, у якога вучыўся мастак падчас знаходжання ў Вільні.

У канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў ім былі створаны палотны «Маці ля пасцелі паміраючай дачкі» (1852, Нацыянальны музей у Познані), «Споведзь маладой дзяўчыны ў каталіцкага святара» (1845).

Складаным і супярэчлівым быў лёс таленавітага беларускага жанрыста Уладзіслава Дмахоўскага (1841—1913), сына вядомага пейзажыста першай паловы XIX ст. Вікенція Дмахоўскага. Нарадзіўся ён у Вільні. Але большую частку свайго жыцця пражыў у Нагародавічах на Гродзеншчыне, дзе маляваў сцэны з жыцця дробнапаместнай беларускай шляхты.

Пачатковыя навыкі ў маляванні і жывапісе атрымаў, відаць, у свайго бацькі. У канцы 60-х гадоў вучыўся ў Віленскай рысавальнай школе І. П. Трутнева. Завяршыў мастацкую адукацыю ў Парыжы, дзе быў блізка знаёмы з выдатным польскім жывапісцам Юльянам Косакам.

Першы перыяд творчай дзейнасці Ул. Дмахоўскага звязаны з Польшчай. У 1872 г. у Варшаве ён працаваў настаўнікам малявання, затым некаторы час жыў у Кракаве, дзе ўдзельнічаў у жывапісна-дэкаратыўным афармленні Марыяцкага касцёла. Увесь гэты час ён прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці краіны, выстаўляў свае жанравыя палотны і пейзажы на выстаўках Таварыства заахвочвання мастацтваў у Варшаве і Кракаве і быў выбраны членам гэтага таварыства. З канца 70-х гадоў творчасць Ул. Дмахоўскага цалкам звязана з Беларуссю.

Спадчына Ул. Дмахоўскага вельмі разнастайная. З яго жанравых твораў вядомы «Рамізнік», «Сані», «Паштовая станцыя», «У Вільню на карнавал», «На начлезе» і інш. Большасць з іх была прыхільна сустрэта тагачаснай крытыкай.

Заслугоўвае ўвагі карціна «На начлезе» (ДММ ЛітССР), у якой добра адлюстраваны побыт беларускіх сялян.

...На шырокім лузе, залітым святлом месяца, пасецца табун коней. На заднім плане невялікія фігуркі пастухоў — вясковых хлапчукоў, якія прыселі ля ўтульнага вогнішча. Гэта тыповы куточак беларускай прыроды, напісаны з вялікім пачуццём і пранікнёнасцю. Ул. Дмахоўскі добра ведаў жыццё беларускай вёскі. Яго любоў да радзімы, да свайго народа відаць ва ўсім.

Кампазіцыйная пабудова гэтага пейзажа-карціны карэнным чынам адрозніваецца ад акадэмічнай схемы. Тут няма традыцыйнай ураўнаважанасці аб'ёмаў, падкрэсленай урачыстасці і наўмыснай прыгажосці. Жыва-

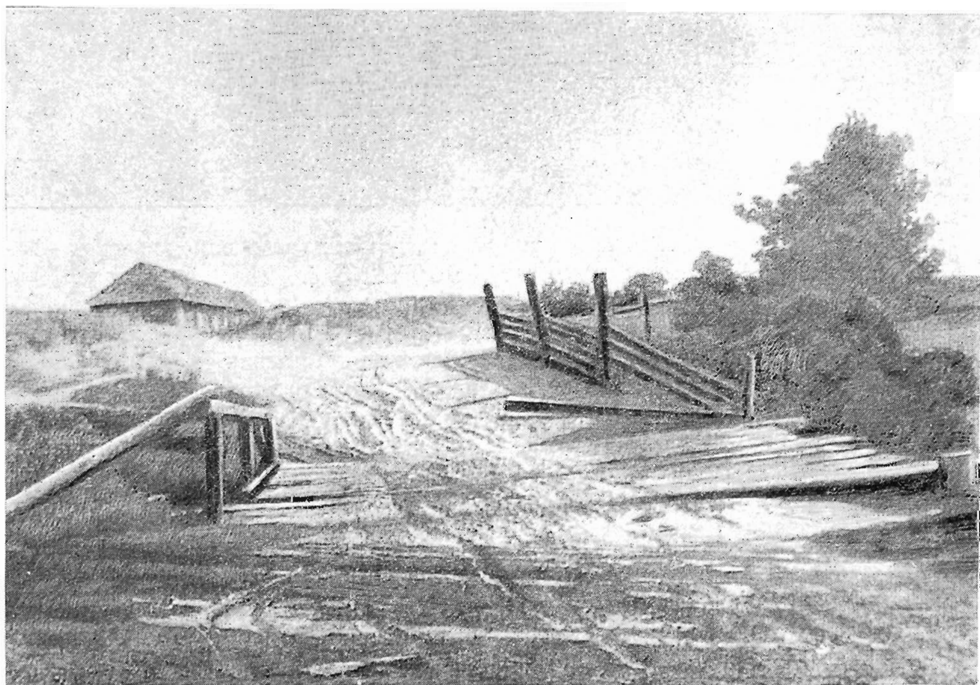
пісныя плямы размешчаны свабодна, буйным планам. У паказе коней і групы ля вогнішча адчуваецца добрае валоданне сродкамі рэалістычнага малюнка.

Калі ў карціне «На начлезе» яўна праглядаюцца сацыяльныя сімпатыі мастака, дык у палатне «У Вільню на карнавал» Ул. Дмахоўскі ўжо некалькі адыходзіць ад той ідэйнай пазіцыі, якую адстойваў у сваіх папярэдніх творах. Дмахоўскага, відаць, не вельмі хваляваў унутраны свет паказаных у карціне персанажаў. Іх вобразы толькі акрэслены, пазбаўлены псіхалагічнай выразнасці. Значна большая ўвага нададзена пейзажу, які напісаны па-майстэрску. Здаецца, у паветры чуцен бомаў звон, асабліва пранізлівы ў ясны марозны дзень. Беларускі пейзаж напісаны з такім пачуццём, што гледачу міжвольна перадаецца настрой радасці жыцця, міратворнасці і спакою.

Як ужо адзначалася, у працах многіх прадстаўнікоў бытавога і гістарычнага жанраў вялікае месца займае п е й з а ж. Паступова пейзаж вылучаецца ў асобны жанр жывапісу. Мастакі ўсё часцей пачынаюць звяртацца да паказу роднай прыроды, блізкай і дарагой простаму народу. Саладжава-сентыментальны матыў дваранскай сядзібы саступае месца шырокім палям, лугам, некранутым лясам, непраходным балотам.

У процілегласць пейзажу першай паловы XIX ст. пейзажны жывапіс 60—90-х гадоў становіцца выразнікам грамадскіх ідэалаў перадавой часткі беларускай інтэлігенцыі. Бяспраўе і прыгнёт працоўнага народа нараджалі ў колах прагрэсіўных мастакоў думку пра неабходнасць пераўтварэння акаляючай рэчаіснасці. Мары пра лепшае жыццё, росквіт радзімы, пра зямлю, багатую дарамі прыроды, яны ўвасаблялі ў сваіх творах. Акадэмічны пейзаж к гэтаму часу стаў

124. А. Гараўскі. На радзіме. 1860. Масква. Трацякоўская галерэя



справай салонных пейзажыстаў, прадметам задавальнення густаў багатых заказчыкаў.

Найбольш вострую сацыяльную афарбоўку набыў пейзаж у 70—90-я гады. Сюжэтам пейзажных твораў становяцца малапрыкметныя, закінутыя куточкі беларускай прыроды, што яскрава сведчыць аб сацыяльных сімпатыях і настроях жывапісцаў.

Найбольш яркім прадстаўніком пейзажнага жывапісу другой паловы XIX ст., у творчасці якога знайшлі адлюстраванне дэмакратычныя погляды передавой беларускай інтэлігенцыі, стаў Апалінар Гілярыевіч Гараўскі (1833—1900).

А. Гараўскі нарадзіўся ў маёнтку Уборкі былога Ігуменскага павета Мінскай губерні ў збяднелай дваранскай сям'і. Дзесяцігадовым хлапчуком ён быў уладкаваны ў Брэст-Літоўскі кадэцкі корпус. Тут мастацкі талент будучага жывапісца заўважыў вядомы архітэктар М. Л. Бенуа, які часта наведваў свайго брата палкоўніка Бенуа, начальніка Гараўскага па Брэст-Літоўскаму корпусу, які пазнаёміў яго з першапачатковымі асновамі мастацкай граматы і падрыхтаваў да паступлення ў 1851 г. у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

У акадэміі А. Гараўскі вучыўся

125. А. Гараўскі. Купальшчыцы. 1858. Мінск. ДММ БССР

пад кіраўніцтвам вопытных прафесараў М. Параб'ёва і Ф. Бруні. Ужо ў першыя гады вучобы ён паказаў выдатныя здольнасці ў пейзажным і партрэтным жывапісе. Так, у 1852 г. яго пейзаж «Балота», напісаны ў час летніх канікул у Мінскай губерні, быў ухвалены акадэмічным саветам і набыты царскім наследнікам [5],

[5] Лёс пейзажа цяпер невядомы. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца пейзаж «Балота», падпісаны А. Гараўскім, аднак стылістычныя асаблівасці гэтай работы не даюць падстаў сцвярджаць, што пейзаж належыць пэндзлю А. Гараўскага.

а ў 1853 г. А. Гараўскі паспяхова экспануе на выстаўцы ў акадэміі партрэт епіскапа Вайткевіча, напісаны таксама ў час знаходжання ў Беларусі. Гэты партрэт адразу прыцягнуў увагу да творчасці маладога жывапісца. Мастацкі крытык Апалон Майкаў адзначыў гэты партрэт у ліку лепшых работ, назваўшы яго «цудоўным» [6].

К 1858 г. А. Гараўскі ўжо атрымаў неабходную колькасць залатых і сярэбраных медалёў, якія давалі яму права канкурыраваць на вялікі залаты медаль. У якасці праграмы Гараўскаму быў вызначаны пейзаж «Від у Пскоўскай губерні». За гэты твор Гараўскаму быў прысуджаны залаты медаль I ступені і званне класнага мастака, што давала яму права на замежную паездку. Аднак

126. А. Гараўскі. Зарослая сажалка. 1857. Мінск. ДММ БССР

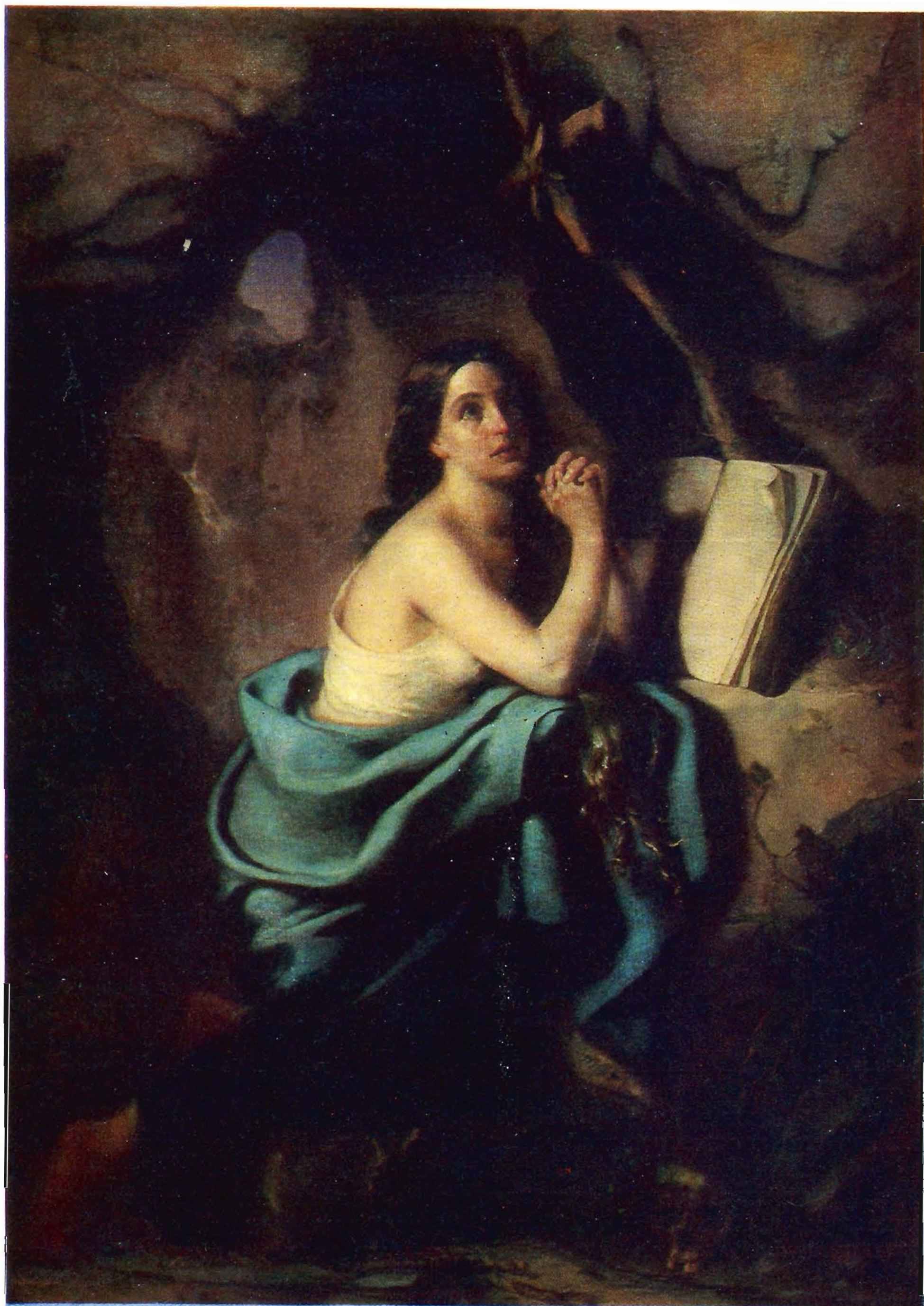
А. Гараўскі не адразу паехаў за мяжу. Да мая 1858 г. ён заставаўся на радзіме ў маёнтку Уборкі. У гэты час ён цалкам аддаецца любімай справе, піша шматлікія эцюды беларускай прыроды, кампануе з іх станковыя карціны.

Лепшымі работамі гэтага перыяду з'яўляюцца «Ліпы» (1857, пейзаж быў набыты вядомым збіральнікам К. Салдаценкавым), «Свіслач» (1868), шматлікія віды ваколіц крэпасці Бабруйск і г. д. Мастак вельмі ўважліва вывучае прыроду, дакладна перадае ўсё бачанае, не даруе сабе нават малейшага промаху — па некалькі разоў перапісвае ўжо напісанае.

Упартая праца прыносіць свой плён. Многія пейзажы атрымліваюць высокую ацэнку спецыялістаў, некаторыя з іх набывае для сваёй галерэі П. М. Траццякоў. Аднак былі і няўдачы, асабліва ў тых выпадках, калі пейзажы пісаліся на заказ. Так, у «Пейзажы з каровамі» (1870-я гады), пісаным па заказу К. Салдаценкава, раптам высветлілася, што мастак недастаткова ўмее маляваць жывёл. А. Гараўскі глыбока перажываў гэту няўдачу. У пісьме да

[6] Отечественные записки. 1853. № 3. С. 42.

127. А. Гараўскі. Марыя Магдаліна. 1861. Мінск. ДММ БССР



П. М. Траццякова ён пісаў: «Па працы і па затрачаным часе мне гэты пейзаж больш за ўсё каштаваў... ніколі не буду ператвараць эцюд у карціну. Лягчэй было б новую напісаць, чым прыклейваць кавалачкі з розных месцаў. Групу кароў я пісаў па звычцы пейзажыстаў для маштабу і для ажыўлення пейзажу, але каб іх выпісаць зусім здавальняюча з натуры, дык трэба прысвяціць столькі ж часу, як і на сам пейзаж, да таго ж патрэбна асаблівае вывучэнне і штудзіраванне» [7].

Акрамя пейзажаў А. Гараўскі піша партрэты — мінскага архірэя Галубовіча, мітрапаліта Галавіна (месца знаходжання невядома) і інш. Але работа над заказнымі партрэтамі не прыносіла жывапісцу маральнага задавальнення, бо залежнасць ад густу заказчыкаў пазбаўляла магчымасці ўдасканальваць сваё майстэрства. Мастак знаходзіў час, каб займацца па-сапраўднаму творчай працай. Ён піша жанравыя палотны, у якіх выказвае свае адносіны да рэчаіснасці. Так з'яўляюцца «Яўрэй за малітвай» і «Старая моліцца» (1857, месца знаходжання невядома). Апошнюю карціну вельмі высока ацаніў І. Я. Рэпін, адзначыўшы, што твар старой напісаны «з порамі на скуры»[8].

Ацэнка, дадзеная карціне Рэпіным, не вычэрпвае зместу гэтай работы. Каб спыніць увагу на твары і руках партрэтаванай, мастак паказвае пажылую беларускую жанчыну буйным планам. Погляд яе звернуты да неба, вусны шэпчуць словы малітвы. Рукі, што бачылі на сваім вяку ўсялякую работу, складзены на грудзях. На твары адбітак пакоры і ціхмянасці. Бяспраўе і галеча паклалі адбітак на ўсю істоту гэтай жанчыны. Яна, ціхая, нясмелая, забітая, са словамі надзеі звяртаецца да бога, у якога шчыра верыць. Па сіле тыпізацыі, глыбіні сацыяльнай характарыстыкі гэта адзін з лепшых твораў жывапісца, ён у многім сугучны лепшым творам рускага рэалістычнага жывапісу другой паловы XIX ст.

Карціна карысталася вялікім поспехам на выстаўках у Расіі і за мяжой. Пра яе пісалі ў перыядычным друку. У 1870-я гады мастак паўторна напісаў гэту карціну для экспазіцыі выставак у Парыжы і Бруселі. У 1861 г. за гэту карціну і шэраг эцюдаў А. Гараўскаму было нададзена званне акадэміка.

У 1858 г., натхнёны высокімі ідэаламі служэння мастацтву, А. Гараўскі едзе за мяжу. Некаторы час ён жыве ў Жэневе і Дзюсельдорфе, дзе наведвае майстэрні вядомых жывапісцаў А. Калама і А. Ахенбаха. Аднак сустрэча са славутымі майстрамі не прынесла задавальнення Гараўскаму, бо іх парады і «рэцэпты» карэнным чынам разыходзіліся з поглядамі А. Гараўскага, які лічыў прыроду і работу з натуры лепшымі настаўнікамі жывапісца.

Расчараваўшыся ў нямецкіх жывапісцах, Гараўскі ў 1859 г. яшчэ з большым запалам імкнецца ў Італію, у Рым. У горад, які, па яго словах, быў «сталіцай усіх мастакоў свету», але і тут яго чакала расчараванне. Цудоўная прырода Італіі, яе найбагацейшая культурная спадчына спрыялі творчасці, але мастацкае жыццё «абшчыны мастакоў» далёка не адпавядала гэтаму. У той час Італію наваднілі мастакі з усяго свету. Яны аб'ядноўваліся ў саюзы і групы, якія мелі свае праграмы і прынцыпы. Гэтыя групы ўвесь час ваявалі паміж сабой, ствараючы нязносную творчую атмасферу. У 1860 г., перарваўшы тэрмін свайго пенсіянерства, Гараўскі вяртаецца на радзіму. З гэтага часу і на працягу 60—80-х гадоў мастак жыве ў Мінскай губерні, час ад часу выязджаючы з сям'ёй у Пскоўскую губерню да бацькоў жонкі.

[7] Письма художников П. М. Третьякову. М., 1960. С. 19—20.

[8] Цыт па кн.: Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 23.

128. А. Гараўскі. Вечар у Мінскай губерні. Пач. 1870-х гг. Мінск. ДММ БССР

Зімовыя месяцы А. Гараўскі праводзіць у Пецярбургу, дзе выкладае жывапіс у Вышэйшай мастацкай школе, якая падпарадкоўвалася Акадэміі мастацтваў.

У 1860 г. у в. Брадзец Мінскай губерні, неўзабаве пасля вяртання з-за мяжы, Гараўскі стварае цудоўны пейзаж «На радзіме» (Траццякоўская галерэя), у якім знайшоў адлюстраванне глыбокі роздум жывапісца пра лёс сваёй радзімы [9].

З вялікай выкрывальнай праўдай паказвае жывапісец спустошанасць беларускай вёскі. І хоць у карціне глядач не бачыць сялян, ён добра адчувае іх прысутнасць. Паўсюдна галеча і разбурэнне. Мастак аб'ектыўна, сілай свайго таленту, майстэрствам здолеў праўдзіва адлюстраваць цёмныя бакі жыцця. У гэтай рабоце праявіліся асабістая блізкасць і сімпатыі мастака да прадстаўнікоў крытычнага рэалізму ў рускім жывапісе 60-х гадоў В. Пярова, А. Багалюбава і іншых, з якімі мастак быў у блізкіх адносінах.

Аднак поспехі, дасягнутыя А. Гараўскім у пейзажным і партрэтным жывапісе, яго работы, атрымаўшыя вядомасць у Расіі і за мяжой, не задавальнялі жывапісца. Ён увесь час імкнуўся ўдасканальваць сваё майстэрства. З вялікімі цяжкасцямі ў 1869 г. ён дабіваецца ад савета акадэміі рашэння «аб дазволе акадэміку А. Гараўскаму падарожжа па Расіі для заканчэння сваёй адукацыі і вытворчасці карцін з народнага побыту тэрмінам на тры гады» [10].

А. Гараўскі выязджае на Украіну

[9] Карціну высока ацаніў П. М. Траццякоў, набыўшы яе для сваёй галерэі.

[10] З прашэння ў савет Акадэміі мастацтваў ад 28 жніўня 1867 г./ ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 14, спр. 42, л. 9, 17.

і ў найбольш глухія месцы Беларусі. Плёнам гэтых паездак з'явілася серыя партрэтаў і пейзажаў, лепшыя з якіх былі створаны ў наваколлі р. Бярэзіны.

У 1868 г. мастак пачаў работу над сваёй вядомай карцінай «Пінскія балоты». Ён едзе ў забалочаныя месцы Піншчыны і тут «здымае» эцюды з натуры. Але раптоўная хвароба надоўга прыкавала мастака да пасцелі. Паспяхова пачатую працу жывапісец быў вымушаны перапыніць.

З пейзажаў пачатку 1870-х гадоў найбольш цікавы «Вечар у Мінскай губерні» (ДММ БССР). У гэтым пейзажы яшчэ адчуваецца залежнасць мастака ад акадэмічных канонаў. Ён дакладна вызначае планы, імкнецца ўраўнаважыць кампазіцыю, у каларыце вытрымлівае раней зададзены колер. Але і тут прыхільнасць да рэалізму, любоў да родных краявідаў бяруць верх. Мастак напаўняе карціну своеасаблівым лірычным гучаннем, прыгажосцю заміраючага на ноч жыцця.

У творчасці А. Гараўскага адбываюцца істотныя змены. Ад капіравання натуры мастак пераходзіць да шырокага абагульненага пісьма, імкнецца не толькі дакладна перадаць прыроду, але і яе настрой.

Свае апошнія гады А. Гараўскі пражыў у невялікім маёнтку Кірылавічы паблізу станцыі Белая былой Пецярбургска-Варшаўскай чыгункі, дзе памёр у 1900 г. Але да канца жыцця Гараўскі не траціў сувязі з роднай Беларуссю, ведаў і шанаваў яе багатую культуру, звычаі, традыцыі і мову. У шматлікіх лістах да П. М. Траццякова і іншых асоб Гараўскі вельмі часта ўжываў беларускія словы і выразы.

Вялікая заслуга Гараўскага і як збіральніка культурных каштоўнасцей. Доўгая і працяглая дружба звязвала яго са славутым стваральнікам маскоўскай карціннай галерэі Паўлам Міхайлавічам Траццяковым. А. Гараўскі дапамагаў яму ў збіранні і фарміраванні яго мастацкай калекцыі.

Творчая спадчына А. Гараўскага была вялікай і разнастайнай. Яго творы разышліся па многіх гарадах і вёсках нашай радзімы. Шмат якія з іх можна сустрэць на Беларусі, у Літве, Маскве і Ленінградзе. Зараз вядзецца вялікая работа па пошуку твораў жывапісца, абагульненню і вывучэнню яго творчай спадчыны.

Бясспрэчную цікавасць для гісторыі беларускага жывапісу мае творчасць Іпаліта Гілярыевіча Г а р а ў с к а г а (брата Апалінара). У Рускім музеі ў Ленінградзе знаходзіцца пейзаж І. Гараўскага «На берагах ракі Бярэзіны» (1857).

Кампазіцыйны матыў пейзажа вельмі цікавы. На беразе ракі стаіць магутны дуб. Крона яго займае амаль палову палатна. Пад дубам, прысеўшы на пянёк, адпачывае жанчына. Яе кволую фігурку вырывае з царства зеляніны прамень святла. На пярэднім плане — паваленае маланкай дрэва. Лісты даўно абсыпаліся з яго, галінкі пазасыхалі. З зямлі вывернуты карэнні. І нават у гэтым стане дрэва не страціла сваёй магутнасці і прыгажосці.

Па манеры адлюстравання прыроды гэты пейзаж блізкі да твораў А. Гараўскага. Тая ж дакладнасць у выпісванні дэталей і старанная праца над планамі. У гэтым пейзажы яшчэ шмат прыкмет акадэмізму: строгая ўраўнаважаная кампазіцыя, некалькі аднастайны каларыт, імкненне да «прыгажосці». Разам з тым пейзаж вельмі рэалістычны. Ён цудоўна перадае багацце і прыгажосць беларускай прыроды, выклікае ў памяці асацыяцыі са знаёмымі з дзяцінства карцінамі роднай Беларусі. Аўтар аб'ектыўны ў паказе дэталей. З аднолькавай адданасцю ён піша і ствалы дрэў, і лісце, і зямлю, і неба. У рамантычным гучанні пейзажа адчуваецца вялікая любоў мастака да сваёй зямлі, яго вернасць дэмакратычным ідэалам часу.

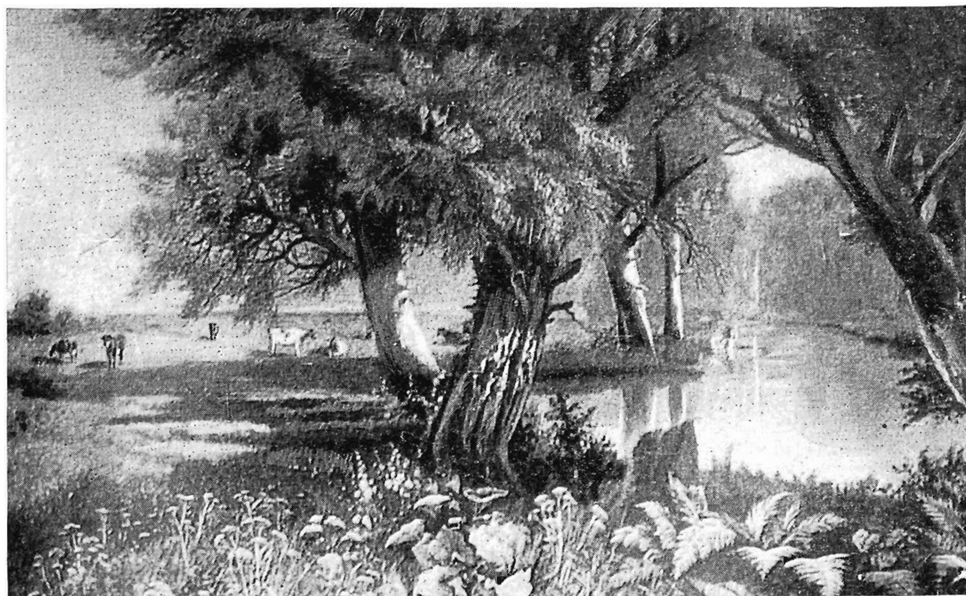
Біяграфічных звестак пра І. Гараўскага захавалася мала. Нарадзіўся ён у 1828 г. у сяле Уборкі Ігуменскага павета Мінскай губерні. Першапачатковыя звесткі аб выяўленчым мастацтве атрымаў ад выкладчыка Мінскай гімназіі Машчынскага, дзе вучыўся з 1840 па 1847 г. Затым працяглы час удасканальваў свае веды самастойна, пісаў з натуры. Навучанне ў акадэміі Іпаліт пачаў значна пазней, у 1855 г., пасля таго як скончыў яе Апалінар. Пра поспехі ў вучобе Іпаліта Гараўскага сведчаць два сярэбраныя медалі I і II ступені, атрыманыя ім за пейзажы з натуры, напісаныя ў Мінскай губерні. І. Гараўскаму было прысуджана званне класнага мастака.

У сярэдзіне 1860-х гадоў І. Гараўскі быў хатнім настаўнікам у Мінску, затым некаторы час жыў у Пецярбургу. Разам з Апалінарам ён дапамагаў у збіральніцкай дзейнасці П. М. Траццякову. Месца і дата смерці жывапісца невядомы, не знойдзены і пакуль што не вывучаны ўсе яго творы. Але і па карціне «На берагах ракі Бярэзіны» і па водгуках сучаснікаў можна меркаваць аб рэдкім таленце гэтага жывапісца.

Сучаснікам братоў Гараўскіх быў Мікалай Аляксеевіч А т р ы г а н ь е ў (1823—1892). Нарадзіўся ён у Чарнігаўскай губерні ў дваранскай сям'і. У дзяцінстве пазнаёміўся з выдатнымі ўзорамі рускага жывапісу, якія выклікалі ў ім страсць да малявання. Пасля заканчэння Кіеўскай гімназіі вучыўся ў Пецярбургскім інстытуце інжынераў шляхоў зносін, затым служыў у войску на Каўказе (1845—1848). Па выхадзе ў адстаўку пасяліўся ў вёсцы і цалкам аддаўся жывапісу. Спецыяльнай мас-

129. М. Атрыганьеў. Дубовы гай. 1890

130. М. Атрыганьеў. Краявід у Магілёўскай губерні



тацкай адукацыі Атрыганьеў не атрымаў, але займаўся самастойна пад кіраўніцтвам вядомых жывапісцаў Сварчкова і А. Мяшчэрскага [11]. З Беларуссю М. Атрыганьева звязваюць 80-я і пачатак 90-х гадоў. У гэты час мастак жыў у Магілёўскай губерні. Тут найбольш поўна праявіўся яго жывапісны талент. У 1882 г. мастак напісаў «Зімовы пейзаж» — адзін з найбольш цікавых сваіх твораў. У ім выразна адчуваецца любоў да багатых прыгажосцю куткоў беларускай прыроды. На пярэднім плане карціны высахшае дрэва, занесенае снегам. А ў паветры ўжо адчуваецца набліжэнне вясны. Яно ў хмарным, як перад дажджом, небе, чарадзе варон на снезе...

Падобныя матывы і кампазіцыйная пабудова вельмі характэрны для рускага пейзажа 80-х гадоў. Іх любіў паказваць у сваіх творах заснавальнік рускага рэалістычнага пейзажа А. Саўрасаў. Атрыганьеў, адчуваецца, глыбока паважаў задушэўнасць і лірызм саўрасаўскіх пейзажаў і імкнуўся ўвасобіць гэтыя якасці і ў сваіх работах. У далейшым М. Атрыганьеў некалькі адыходзіць ад эмацыянальнага паказу прыроды ў бок раскрыцця яго лірызму. Улюбёнымі яго матывамі становяцца цяністыя дубовыя гаі, заліўныя лугі са статкамі кароў.

У 1883 г. мастак прадстаўляе на акадэмічную выстаўку пейзаж «Краявід у Магілёўскай губерні» (месца знаходжання невядома), які адразу быў заўважаны крытыкай і экспанаваўся на акадэмічнай перасоўнай выстаўцы [12]. З той пары ён

[11] Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893.

[12] Акадэмія мастацтваў у гэты час услед за Таварыствам перасоўных выставак пачала наладжваць уласныя перасоўныя выстаўкі.

131. Б. Русецкі. Жаночы партрэт. Канец 1840-х гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

становіцца пастаянным удзельнікам перасоўных акадэмічных выставак. Кампазіцыя пейзажа не складаная. На пярэднім плане мастак паказаў папараць і лапухі, што раскошна разрасліся. На другім — нахіленыя над нешырокай ракой магутныя ствалы дрэў, у цені якіх знайшоў ратунак ад гарачых прамянёў сонца статак кароў. Матыў пейзажа элегічны, ён настройвае гледача на сентыментальны лад. Дакладная выпісанасць дэталей, скрупулёзная прапрацоўка малюнка набліжаюць гэту работу да акадэмічнага напрамку. Разам з тым тут ёсць і любаванне прыгажосцю і багаццем прыроды.

У 1886 г. за паўторна выкананы «Краявід у Магілёўскай губерні» М. Атрыганьеву было прысуджана званне Ганаровага вольнага супольніка. У той жа год ім былі створаны пейзажы «Вечар», «Восень», пазней «Пасля дажджу», «Перад захадам сонца», «Расшчэплены дуб» (1889), «Дубовы гай» (1890) (месца знаходжання ўсіх карцін невядома) і іншыя, вядомыя нам па чорна-белых рэпрадукцыях, змешчаных у перыядычным друку, і з апісанняў сучасных Атрыганьеву мастацтвазнаўцаў [13].

У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца «Пейзаж з капліцай», па якім можна меркаваць аб майстэрстве М. Атрыганьева. Старанная выпісанасць дэталей тут удала спалучаецца з агульным ідылічным настроем, што характарызуе Атрыганьева як майстра рэалістычнага пейзажа.

Апошняй вялікай работай мастака быў «Дубовы гай» (1890, Ульянаўскі мастацкі музей), напісаны ў Магілёўскай губерні.

Заслуга М. Атрыганьева перад беларускай мастацкай культурай XIX ст. несумненная. Следам за А. Гараўскім ён прынёс у беларускі пейзажны жывапіс свежую дэмакратычную струю, што, безумоўна, садзейнічала развіццю рэалістычнага напрамку.

Важным раздзелам беларускага выяўленчага мастацтва другой паловы XIX ст. быў п а р т р э т. Гэты жанр прадстаўлены імёнамі такіх мастакоў, як Б. Русецкі, А. Ромер, Э. Паўловіч, Л. Пігулеўскі і інш. У жанры партрэта працавалі прадстаўнікі і іншых відаў і жанраў жывапісу. Так, шмат цікавых партрэтаў было створана майстрам мазаікі Н. Сіліввановічам, пейзажыстам А. Гараўскім, майстрам бытавой і гістарычнай кампазіцыі К. Альхімовічам. Ёсць усе падставы гаварыць аб партрэце як аб самастойным жанры ў жывапісе Беларусі другой па-

[13] Булгаков Ф. И. Наши художники. СПб., 1889. Т. 1.

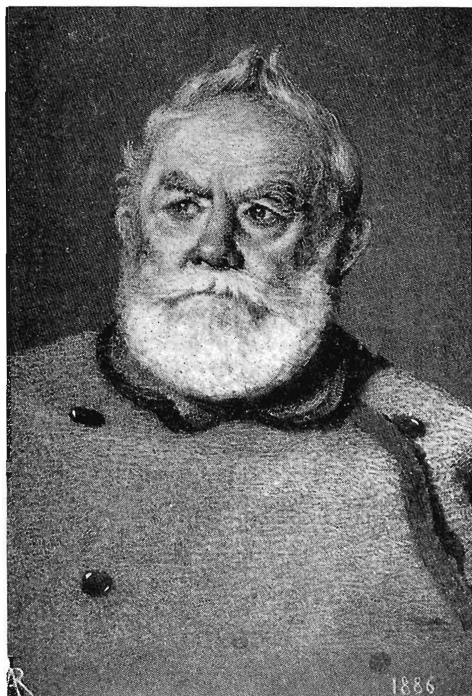
ловы XIX ст. Партрэтысты імкнуліся перадаць не толькі знешнія рысы і псіхалогію сваіх герояў, але і іх сацыяльную прыналежнасць. Такія адносіны да паказу сучаснікаў з'явіліся вынікам паглыблення сацыяльных матываў ва ўсім беларускім жывапісе названага перыяду.

Паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца творчасць Баляслава Русецкага (1824—1913). Ён нарадзіўся ў Рыме ў сям'і вядомага віленскага жывапісца Канута Русецкага. Першым яго настаўнікам малявання быў бацька, які і падрыхтаваў юнака для паступлення ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў.

На працягу шасці год (з 1843) Б. Русецкі вучыўся ў К. Брулова і Ф. Бруні. У 1850 г. ён пакідае акадэмію і вяртаецца на радзіму. На працягу некалькіх год жыве ў Вільні. Але, як сведчаць архіўныя дакументы, большую частку свайго часу мастак праводзіў у Гродна, Беластоку і ў маёнтку Янавічы Беластоцкага павета. Імепна тут ён стварыў многія лепшыя свае творы, пераважна партрэты. У 1850 г. Б. Русецкі прадставіў у савет Акадэміі мастацтваў два партрэты, за якія быў удастоены звання някласнага мастака.

Пачынаючы з 1850 г. Б. Русецкі рэгулярна прымае ўдзел у акадэмічных выстаўках. Экспануе партрэт князя Гедройца і некалькі акварэлей, у 1851 г.— партрэт папячыцеля Віленскай вучэбнай акругі сенатара Навасільцава, у 1852 г.— партрэт Паўлоўскага і аўтапартрэт, у наступным годзе — партрэт віленскага генерал-губернатара Бібікава і інш. Адначасова на працягу рада гадоў Б. Русецкі працуе над алегарычнай кампазіцыяй «Упадзенне ракі Віліі ў Нёман», разлічваючы атрымаць за яе званне акадэміка. Карціна была прадстаўлена на акадэмічную выстаўку 1853 г., але поспеху не мела, звання акадэміка мастак не атрымаў. Карціна была набыта ў прыватную калекцыю, а з 1876 г. уключана ў пастаянную экспазіцыю Віленскай мастацкай выстаўкі. Расчараваны няўдачай мастак едзе за мяжу. Некаторы час жыве ў Парыжы і Італіі. А ў 60-я гады назаўсёды вяртаецца ў Беларусь.

132. А. Ромер. Партрэт паўстанца 1863 г. 1870-я гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР



Апрача партрэтаў і акварэлей Б. Русецкаму належаць фрэскі ў цэрквах Гродна і Турчан Беластоцкага павета.

З творчай спадчыны Б. Русецкага найболып вядомы «Аўтапартрэт»[14] і некалькі акварэльных партрэтаў (ДММ ЛітССР). Асаблівую цікавасць мае «Жаночы партрэт» (1850). У гэтай невялікай, тонка выпісанай мініяцюры мастак паказаў сябе выдатным рысавальшчыкам і псіхолагам.

[14] Яго чорна-белы здымак быў змешчаны ў літаратурна-мастацкім зборніку «Z okolic Dzwiny», які выдаваўся ў Віцебску ў 1910—1912 гг.

Вялікія чорныя вочы маладой жанчыны глядзяць уважліва і нават трошкі сарамліва. Тонкія сцягнутыя вусны, прамы нос, шырокі лоб і бледныя хударлявыя шчокі выдаюць мяккасць характару і інтэлект. Чорная шаўковая сукенка, валасы і вочы напісаны з выключным майстэрствам.

У «Аўтапартрэце» (1852, месца знаходжання невядома) яшчэ адчуваецца ўплыў акадэмічнай школы К. Брулова. Форма трактуецца абагульнена, вялікімі плоскасцямі. Прысутнічае некаторая доля ідэалізацыі. Мастак адлюстраваў сябе ў нескладаным ракурсе. Глядач выразна адчувае, што ў левай руцэ мастак трымае палітру і час ад часу кароткім уважлівым позіркам глядзіцца ў люстэрка. Такі позірк можа быць толькі ў жывапісца, які цалкам аддаўся рабоце. Побач з рысамі знешняга падабенства і псіхалогіі Б. Русецкі перадаў і рысы свайго сучасніка-грамадзяніна.

Творчая спадчына Б. Русецкага, як і многіх іншых мастакоў Беларусі XIX ст., цалкам яшчэ не высветлена. Асабліва гэта датычыцца апошняга перыяду жыцця мастака (канец XIX— пачатак XX ст.). Вядома, што ў гэтыя гады ён прымаў актыўны ўдзел у перыядычных выданнях Беларусі, рыхтаваў ілюстрацыі да твораў, якія выходзілі з друку.

Альфрэд Р о м е р (1832—1897) — адзін з прадстаўнікоў дынастыі мастакоў Ромераў, якія ўнеслі значны ўклад у развіццё выяўленчага мастацтва Літвы і Беларусі. Амаль ва ўсіх відах і жанрах выяўленчай творчасці А. Ромер пакінуў прыкметны след. Ён быў добрым жывапісцам, рысавальшчыкам, графікам, скульптарам і мастацтвазнаўцам.

А. Ромер нарадзіўся ў Вільні. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымаў у Канута Русецкага, у 1856—1857 гг. працягваў яе ў Парыжы і Рыме. Па вяртанні з-за мяжы ў канцы 50-х гадоў доўгі час жыў у спадчынным маёнтку Крэўна Нова-Аляксандраўскага павета. Актыўна супрацоўнічаў у віленскім перыядычным друку, дасылаў туды свае ілюстрацыі, малюнкі і гравюры, у якіх паказваў жыццё і быт мясцовага насельніцтва.

За ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. А. Ромер быў прысуджаны да турэмнага зняволення і адбываў яго ў Вільні. Па выхадзе з турмы А. Ромер некаторы час жыве ў Мюнхене, Кракаве, Парыжы, дзе прымае актыўны ўдзел у мастацкім жыцці гэтых гарадоў. На выстаўках экспанаваліся яго гравюры, партрэты і скульптуры. У 1871—1874 гг. удасканальвае сваё майстэрства і веды ў Мюнхенскай акадэміі мастацтваў. Многа піша і малюе з натуры. Спрабуе сябе ў розных жывапісных і графічных матэрыялах. Аднак смутак па радзіме прывёў мастака ў 1874 г. у маёнтак Каралінава Свянцянскага павета Віленскай губерні (цяпер Пастаўскі р-н Віцебскай вобл.), дзе ён застаецца да канца жыцця.

Гады, пражытыя на Беларусі, былі найбольш плённымі ў творчасці мастака. Тут ім было створана шмат цудоўных гравюр, партрэтаў і кампазіцый пра жыццё і побыт беларускага народа. Як мастак-дэкаратар А. Ромер прымаў удзел у роспісах праваслаўных і каталіцкіх храмаў у Камаях і Пінску.

У Каралінаве А. Ромер зближаецца з коламі прагрэсіўнай беларускай і літоўскай інтэлігенцыі, вывучае народнае і прыкладное мастацтва Беларусі, рыхтуе да выдання манаграфію аб вытворчасці славутых слуцкіх паясоў.

Найбольш поўна здольнасці А. Ромера выявіліся ў партрэтным мастацтве. У Каралінаве ім створана вялікая колькасць партрэтаў сучаснікаў. Яны напісаны алеем, акварэллю і пастэллю. Многія вылеплены з гліны. Найбольш вядомымі ў свой час былі партрэты Уладзіслава

Лушчкевіча, Фларыяна Даноўскага, скульптара Яцунскага, жывапісца Швайніцкага, жонкі Швайніцкага, «Аўтапартрэт», «Партрэт бацькі» і «Партрэт маці» (большасць з пералічаных работ знаходзіцца ў ДММ ЛітССР у Вільнюсе).

Прыцягвае ўвагу «Партрэт жонкі» А. Ромера (Дзярж. этнаграфічны музей ЛітССР). Маладая жанчына паказана на нейтральным фоне ў фас. Высокая ўзбітая прычоска, уважлівыя шэрыя вочы. Апранута жанчына ў просты сарафан. Каларыстычная гама пабудавана на светлых блакітна-шэрых танах, што надае партрэту мяккасць і лірызм. Гэта адпавядае характару жанчыны, спакойнай і ўраўнаважанай.

У акварэльным партрэце «Сялянская дзяўчынка» (месца знаходжання невядома) той самы спакойны позірк шэрых вачэй, той жа задушэўны лірызм. Характэрна, што А. Ромер асноўную ўвагу надае вачам, якія дапамагаюць раскрыць характар чалавека.

Некалькі ў іншым плане выкананы «Партрэт паўстанца 1863 г.» (ДММ ЛітССР). Гэта партрэт-біяграфія. Паказаны ўжо немалады беларускі шляхціц, былы ўдзельнік паўстання 1863 г. З-пад навіслых сівых броваў прама глядзяць чорныя бліскучыя вочы. Энергічны паварот галавы, шчыльна сціснутыя вусны гавораць пра горды і нязломны характар гэтага чалавека.

Ва ўсіх разгледжаных партрэтах А. Ромера выдатны малюнак і вельмі простая, немудрагелістая кампазіцыя. Выявы ў асноўным пагрудныя, твары пададзены ў фас або ў тры чвэрці. Ніякіх надуманых эфектаў. Прастата і натуральнасць былі неабходны мастаку для таго, каб засяродзіць асноўную ўвагу не на знешніх аксесуарах, а на псіхалагічным стане партрэтаваных.

Як ужо адзначалася, у галіне партрэта працавалі і Н. Сілівановіч, В. Сляпдзінскі і А. Гараўскі. У Дзяржаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР у Вільнюсе захоўваецца «Аўтапартрэт» Н. Сілівановіча, выкананы ў ранні перыяд творчасці. Ён паказаў сябе ў шыракаполым саламяным капелюшы, накінутым на плечы плашчы, з вялікай папкай пад рукой — быццам сабраўся на эцюды. Уважліва глядзяць з-пад насупленых броваў вочы. Чорная барада прыгожа адцяняе бялявасць твару. У партрэце не цяжка пазнаць вобраз інтэлігента-разначынца. Пра гэта сведчыць не толькі адзенне, але і напружаны строй усёй кампазіцыі. Мастак цалкам у руху, поўны рамантычных думак і спадзяванняў. Ён быццам спяшаецца здзейсніць штосьці важнае, карыснае для людзей.

Паказваючы сябе такім чынам, мастак імкнуўся не толькі перадаць знешняе падабенства, але — і гэта галоўнае — падкрэсліць грамадскае прызначэнне чалавека. У «Партрэце сына» побач з перадачай тонкіх псіхалагічных рухаў дзіцяці ён паказаў і яго сацыяльную прыналежнасць.

Захаваліся некаторыя партрэты Апалінара Гараўскага: «Жанчына з палітрай» (1867), «Жаночы партрэт» (1867) і інш., якія па праву займаюць належнае месца ў экспазіцыі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР.

Работы А. Гараўскага неаднолькавыя па мастацкіх вартасцях. Напрыклад, «Дама ў жоўтым» (месца знаходжання невядома) выканана ў акадэмічнай манеры. Яны, відаць, належаць да ранняга перыяду творчасці мастака і напісаны ў хуткім часе пасля заканчэння акадэміі. У іх яшчэ адчуваецца моцны ўплыў школы К. Брулова і Ф. Бруні. У больш позніх работах: «Аўтапартрэт» (месца знаходжання невядома), «Партрэт жывапісца Ф. Бруні» (Трацццякоўская галерэя), «Партрэт кампазітара М. Глінкі» (месца знаходжання невядома) і інш.— гэты ўплыў ужо ў асноўным пераадолены. Мастак галоўную ўвагу спыняе не на знеш-

ніх аксесуарах і кампазіцыі, а на паказе ўнутранага свету сваіх герояў, што сведчыць пра сталасць рэалізму ў творчасці А. Гараўскага. Асабліва нераканаўчы ў гэтых адносінах «Партрэт жывапісца Ф. Бруні». Перакананы паслядоўнік акадэмізму ў жывапісе, Бруні паказаны ў характэрнай для яго позе са скрыжаванымі на грудзях рукамі. Гэта ўжо не малады, з сівымі бакенбардамі чалавек. У ім адчуваецца вялікі інтэлект і ўласная годнасць. Позірк Бруні скіраваны ўдалячынь. Ён цалкам паглынуты сваімі думкамі, далёкімі ад акаляючай рэчаіснасці. Кампазіцыя партрэта добра выяўляла задуму мастака — паказаць чалавека творчай працы.

Высокімі жывапіснымі якасцямі адрозніваецца і мініяцюрны «Жаночы партрэт» (1867, ДММ БССР). Нягледзячы на малыя памеры выявы, у ёй захаваны ўсе каштоўнасці вялікага партрэта: добры, моцны малюнак, свежы, яркі каларыт і аніякай умоўнасці колеравай гамы, характэрнай для паслядоўнікаў акадэмічнага жывапісу. Тонкія спалучэнні халодных і цёплых таноў сведчаць аб узрослым майстэрстве мастака. Яны надаюць партрэту жывапіснасць, не зніжаючы пры гэтым уражання ад вобраза.

«Партрэт Антона Макавецкага» В. Сляндзінскага (Дзярж. этнаграфічны музей ЛітССР) не з'яўляецца лепшай з работ гэтага плана і таму не дае поўнага ўяўлення аб В. Сляндзінскім-партрэтысце, але такія рысы твора, як уважліва прапрацаваныя дэталі твару, шырока напісаны касцюм, добры малюнак, удалае танальнае рашэнне, дазваляюць меркаваць аб яго незвычайных здольнасцях партрэтыста. У гэтым партрэце можна адзначыць і такую важную асаблівасць творчасці В. Сляндзінскага, як пільнасць да сацыяльнай характарыстыкі вобраза. Перад намі прадстаўнік разначыннай інтэлігенцыі.

Такім чынам, найбольш прагрэсіўныя беларускія партрэтысты 60—90-х гадоў XIX ст. канчаткова парвалі з акадэмізмам, які тармазіў развіццё рэалістычнага мастацтва. Значную дапамогу ў гэтым ім аказалі рускія мастакі-рэалісты, сярод якіх доўга жылі і працавалі многія жывапісцы з Беларусі. На жаль, у наступныя дзесяцігоддзі партрэт у беларускім жывапісе не атрымаў значнага развіцця. Захапіўшыся фармальнымі пошукамі, некаторыя жывапісцы паступова паслабілі ўвагу да чалавека, а гэта прывяло да таго, што ўдзельная вага партрэта ў выяўленчым мастацтве Беларусі на канец XIX ст. значна знізілася.

Развіццё беларускага жывапісу 60—90-х гадоў XIX ст. адбывалася ў выключна складаных умовах. Пра гэта сведчаць асаблівасці развіцця кожнага жанру.

У гістарычным жывапісе прыкметна імкненне мастакоў адлюстраваць падзеі тых далёкіх часоў, калі беларускі народ яшчэ не быў пад уладай Рэчы Паспалітай, а разам з літоўскім народам развіваў сваю культуру.

Найбольш інтэнсіўна працэс дэмакратызацыі адбываўся ў пейзажы. Пейзажысты імкнуліся адлюстроўваць прыроду роднага краю. Яны выбіралі мілыя іх сэрцу куткі беларускай зямлі, імкнучыся тым самым зрабіць сваё мастацтва блізкім і зразумелым простаму народу.

У бытавым жанры найбольш поўна выявіліся сацыяльныя сімпатыі жывапісцаў. Ад простага, сузіральнага адлюстравання жыцця беларускія жанрысты пераходзяць да свядомага раскрыцця і выкрыцця заган існуючага ладу. Праз паказ галечы і разбурэння беларускага сялянства яны імкнуцца выклікаць спачуванне да простага народа і гэтым самым садзейнічаць абуджэнню рэвалюцыйнай свядомасці сярод шырокіх працоўных мас.

У партрэтным жанры прыкметна імкненне да больш глыбокага пра-

нікнення ва ўнутраны свет чалавека, да раскрыцця сацыяльнага і псіхалагічнага стану героя-сучасніка.

* * *

У другой палове XIX ст. манументальны жывапіс працягвае заставацца адным з асноўных сродкаў фарміравання інтэр'ераў культавых збудаванняў і палацаў.

Ідэалагічная насычанасць манументальнага жывапісу ўжо ў сярэдзіне века саступае месца больш дэкаратыўным рашэнням. На плоскасцях сцен жывапіснымі сродкамі мастакі ствараюць алтары, нішы, капэлы, багатыя ляпныя рамы, у якіх хаця і знаходзяцца часта фігуры святых, кампазіцыі на евангельскія сюжэты, але падпарадкаваны яны агульнай пластычна-прасторавай сістэме, якая надае інтэр'еру велічны і размераны рытм, завершанасць і манументальнасць. Так, у інтэр'еры царквы Раства багародзіцы (1811) у в. Дубае Пінскага раёна роспіс (1855, грызайль) імітуе каланаду алтароў, картушы з маляванымі ўстаўкамі і ляпны фрыз. Падпарадкаваны класіцыстычнай архітэктуры будынка роспіс больш прызначаны для пластычнага ўзбагачэння прасторы інтэр'ера, вылучэння ў ёй рытуальных зон, чым для выяўлення ідэалогіі.

Роспіс касцёла Сымона ў в. Мікелеўшчына Мастоўскага раёна імітаваў ляпны карніз з выявай гарэзлівых анёлаў, кесаніраваны плафон, у медальёнах якога выявы евангелістаў і літургічныя сімвалы, цэнтральны алтар з выявамі св. Антонія з дзіцем і св. Пятра і Паўла па баках і інш. Магчыма, тымі ж майстрамі распісаны касцёл Ушэсця ў г. п. Жалудок Шчучынскага раёна, у якім тэмперны жывапіс на евангельскія сюжэты «Благавешчанне» і «Маці боская» добра суадносіцца з роспісам у тэхніцы грызайль, які імітуе ляпныя рамы, картушы, арнаментальную ляпніну на скляпеннях паўночнага і паўднёвага трансептаў касцёла.

У роспісе касцёла в. Вішнева Валожынскага раёна спалучаюцца арнаментальна-дэкаратыўныя і сюжэтныя матывы. Размешчаны роспіс на скляпеннях, над нішай паўднёвай капліцы, на паўночнай і паўднёвай сценах і над арачнымі нішамі. Дэкаратыўная арнаментыка складаецца з завіткоў, лістоў аканту, картушаў, разетак і прадметаў рэлігійнай сімволікі, выкананых у тэхніцы грызайль.

Кампазіцыі ілюструюць некаторыя падзеі з евангельскіх сюжэтаў: «Уцёкі ў Егіпет», «Увядзенне ў храм», «Уваскрэсенне» і інш. Кожная з іх падаецца ў трохвугольнай прасторы скляпення над вокнамі. Кампазіцыя «Уцёкі ў Егіпет» разгортваецца на прыгожым краявідзе.

Да другой паловы XIX ст. можна аднесці дэкаратыўна-арнаментальны роспіс касцёла Яна Непамука ў в. Вялікія Эйсманты Бераставіцкага раёна і роспіс Вацлаўскага касцёла ў Ваўкавыску.

Роспіс касцёла Яна Непамука ў Вялікіх Эйсмантах ілюзорна-прасторавы, ён імітуе архітэктурныя дэталі: пілястры, капітэлі, алтарныя перагародкі і г. д. Па перыметру сцен над скляпеннем праходзіць арнаментальны фрыз, раслінны матыў якога складаецца з лістоў аканту і завіткоў. У ілюзорна-дэкаратыўнай манеры распісаны і скляпенні касцёла архангела Міхаіла ў Навагрудку М. Тынчынскім.

Разам з роспісамі ў тэхніцы грызайль з жывапіснымі ўстаўкамі ў другой палове XIX ст. храмы распісваліся і тэмперай у традыцыях позняга класіцызму. Прыкладам з'яўляецца жывапіс у Пакроўскай царкве в. Руднікі Пружанскага раёна. Роспіс размешчаны на сценах купала і прасценках верхняга яруса вокнаў. У цэнтры над завершшам іканастаса знаходзіцца кампазіцыя

«Новазапаветная тройца» ў даволі свабоднай трактоўцы. На ўзроўні кампазіцыі па кругу прасторы купала намаляваны ў фас і ўвесь рост фігуры архангелаў, воінаў, святых з сімваламі-атрыбутамі.

У другім ярусе на ўсходняй сцяне размешчаны кампазіцыі «Нараджэнне Хрыстова», «Уваскрэсенне». Евангельскія сюжэты разгортваюцца на фоне скупога краявіду з увядзеннем мясцовых этнаграфічных дэталей. У «Нараджэнні Хрыстовым» гэта хлеў, пакрыты саломай; маці боская з немаўляткам, абкручаным шэра-белым кавалкам палатна ў цэнтры кампазіцыі.

На паўночнай сцяне «Спас нерукатворны»: галава Хрыста на абрусе шэра-белага колеру, дэкарыраваным кветкамі, якія трымаюць укленчаныя анёлы.

На чатырох гранях прасценкаў купала, якія нагадваюць ветразі, фігуры сядзячых евангелістаў.

У другой палове XIX ст. рэлігійная тэматыка ўсё больш страчвае сваю эстэтычную і сацыяльную каштоўнасць. Аднак магчымасці для ўзнікнення рэалістычнага манументальнага мастацтва, цесна звязанага з жыццём народа, з'явіліся толькі пасля перамогі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі і з'яўлення новага грамадства.

ГРАФІКА

Мастацкае жыццё Беларусі другой паловы XIX ст. істотна рознілася ад развіцця выяўленчай культуры ў Расіі і на Украіне, дзе ўмовы для творчасці былі больш спрыяльныя (выстаўкі Пецярбургскага таварыства заахвочвання мастацтваў, якія адбываліся не толькі ў рускіх, але і ва ўкраінскіх гарадах — Кіеве, Харкаве, Адэсе, узровень мастацкай адукацыі і г. д.). Але і ў гэтых неверагодна цяжкіх умовах мастакі Беларусі не спынялі мастацкай дзейнасці, не заставаліся абыякавымі да хвалюючых праблем сучаснасці, да нястач і пакут свайго народа.

133. *К. Альхімовіч. Аўтапартрэт. 1864. Варшава. Нацыянальны музей*

Графіка разглядаемага перыяду характарызуецца большай сацыяльнай вастрынёй, узмацненнем актуальна-грамадскага зместу, шчыльнай сувяззю з тагачаснымі падзеямі. У творчасці графікаў знайшлі адлюстраванне падзеі паўстання 1863—1864 гг., сацыяльнае расслаенне вёскі. На аснове вывучэння беларускага фальклору, народнай творчасці, гісторыі краю графікі па-свойму адлюстравалі жыццё беларускага народа, яго мары, надзеі і спадзяванні.

Найбольш буйным прадстаўніком гэтага напрамку ў графіцы быў Міхал Эльвіра А н д р ы ё л і (1836 — 1893). Нарадзіўся ён у сям'і настаў-

134. *М. Андрыёлі. Вылазка паўстанцаў. Канец 1860-х гг.*

ніка малявання ў Вільні, мастацкую адукацыю першапачаткова атрымаў у В. Герсана ў Варшаве, затым у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства (1855 — 1857). У 1860 г. Андрыёлі едзе ў Італію, дзе вучыцца ў акадэміі св. Лукі ў Рыме. Калі ў 1863 г. пачалося паўстанне, ён вяртаецца на радзіму і прымае ў ім актыўны ўдзел, змагаецца ў атрадах пад кіраўніцтвам З. Серакоўскага і Л. Нарбута на тэрыторыі Гродзенскай губерні. Пасля паражэння паўстання Андрыёлі трапіў у турму, але ўцёк з заключэння за мяжу. Жыў у Парыжы, Лондане. Тут ён стварыў шмат графічных лістоў, у якіх адлюстраваў падзеі паўстання. Жывучы ў выгнанні, мастак вельмі сумаваў па роднай зямлі, якая была крыніцай яго творчага натхнення. У 1871 г. яму ўдалося вярнуцца з ссылкі, але жыць у Паўночна-Заходнім краі было забаронена. Ён пасяліўся ў Варшаве, і толькі ў канцы жыцця яму ўдалося вярнуцца на радзіму.

Талент Андрыёлі адметны, своеасаблівы. Ён выдатна ведаў гісторыю, добра адчуваў эпоху, што з'явілася асновай для стварэння яркіх і запамінальных гістарычных вобразаў. Андрыёлі быў цудоўным майстрам кампазіцыі. Будучы прыродным рысавальшчыкам і выдатна ведаючы анатомію, ён віртуозна паказваў чалавечую фігуру ў любым ракурсе. У гэтым сэнсе ён не меў сабе роўных у тагачаснай графіцы.

Андрыёлі звяртаўся да тых далёкіх часоў літоўска-беларускай гісторыі, калі Вялікае княства Літоўскае яшчэ захоўвала сваю незалежнасць. У 1880-я гады стварыў серыю ілюстрацый і эскізаў, у якіх увасобіў ідэі свабоды і незалежнасці.

Асабліва цікавыя з гэтага цыкла творы «Смерць Кейстута», «Сутычка літвінаў з крыжаносцамі», «Гусляр», «Хрышчэнне язычнікаў» і інш.

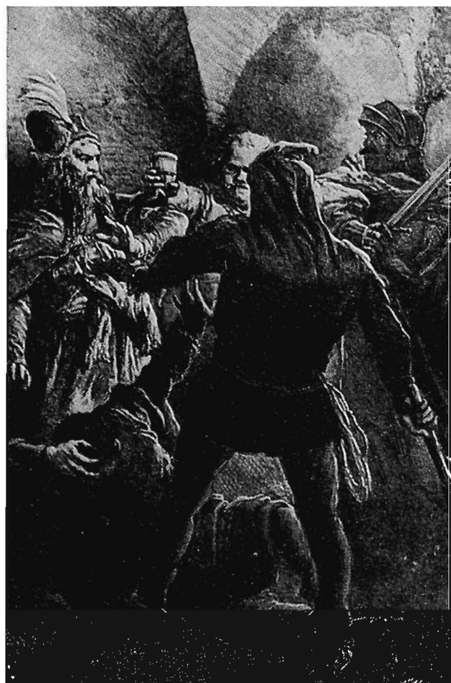
У кампазіцыі «Смерць Кейстута» адлюстраваны момант, калі наймiты князя Ягайлы — нямецкія рыцары змардоўваюць у Крэўскім замку мужнага змагара за незалежнасць Вялікага княства Літоўскага. Твор Андрыёлі — палымяны заклік супраць вераломства і насілля захопнікаў. Грубай фізічнай сіле крыжаносцаў і узурпатараў мастак супрацьпастаўляе высакародства і непахісную стойкасць Кейстута. І хоць фізічная перавага на баку ворагаў, маральная — на баку абаронцы роднай зямлі. У гэтым творы адлюстраваліся патрыятычныя настроі мастака, які марыў бачыць сваю радзіму вольнай і незалежнай. Выдатны малюнак, распрацаваны ў дэталях, гарманічная, завершаная кампазіцыя. Мастак святлом вылучае фігуру і твар галоўнага героя — Кейстута, каб засяродзіць увагу на яго непахіснасці і адвазе. Фігуры наймітаў-рыцараў паказаны контражурам. Такі прыём дазволіў мастаку перадаць грубую фізічную сілу прыгнятальнікаў.

Не менш выразны і ліст «Гусляр», які пераносіць гледача ў тыя далёкія часы, калі Вялікае княства Літоўскае было ўключана ў склад Рэчы Паспалітай, але народ працягваў захоўваць традыцыі сваёй нацыянальнай культуры.

На беразе паўнаводнай ракі на вялікім камені сядзіць стары. У яго руках народны музычны інструмент — гуслі. Ён спявае песню аб цяжкай долі народа, што трапіў пад уладу польскіх феадалаў. Побач з гусляром, скрыжаваўшы на грудзях рукі, стаіць малады рыцар. Выразнасць і перакана́ўчасць песні гусляра яго нібы загіпнатызавала. Ліст умела скампанаваны і, як заўсёды ў Андрыёлі, добра распрацаваны ў дэталях. Жыццёва пераканаўчы вобраз гусляра створаны, відаць, на аснове натурных замалёвак.

На матэрыяле фальклору створаны ілюстрацыі Андрыёлі да «Пана Тадэвуша» і «Конрада Валенрода» А. Міцкевіча. Яму таксама належаць

135. М. Андрыёлі. Смерць Кейстута. 1880-я гг.



цудоўныя ілюстрацыі да паэм Ул. Сыракомлі «Народжаны Ян», «Дубарог», Яна Ходзькі «Успаміны квестара» і твораў іншых беларуска-польскіх пісьменнікаў. Вядомы беларускі пісьменнік заснавальнік новай беларускай літаратуры Францішак Багушэвіч называў Андрыёлі «лепшым нашым графікам». Ёсць звесткі, што, жывучы ў Вільні, ён разам з пейзажыстам Ул. Дмахоўскім наладжваў экспедыцыі па навакольных вёсках і мястэчках, дзе збіраў і запісваў народны фальклор.

Творы Андрыёлі 1880-х гадоў адзначаны майстэрствам псіхалагічна-

га аналізу, дэталёва прадуманай эмацыянальна-вобразнай кампазіцыяй. Адлюстроўваючы слаўныя старонкі гісторыі, яны садзейнічалі абуджэнню нацыянальнай самасвядомасці беларускага і літоўскага народаў, заклікалі іх да лепшага жыцця.

Значную цікавасць уяўляюць працы Андрыёлі, прысвечаныя паўстанню 1863—1864 гг. Выкананыя пад непасрэдным уражаннем падзей, яны ўзнаўляюць праўдзівую карціну барацьбы паўстанцаў з царскімі войскамі. У Дзяржаўным мастацкім музеі Літоўскай ССР захоўваецца графічны ліст «Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў», у якім пераканаўча паказаны акалічнасці гібелі кіраўніка паўстанцкіх атрадаў у Лідскім павеце Гродзенскай губерні.

136. М. Андрыёлі. Ілюстрацыя да паэмы «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча. 1882. Варшава. Музей А. Міцкевіча

Верны рэалістычным прынцыпам мастак праўдзіва адлюстроўвае супрацьлеглыя сілы, якія прымалі ўдзел у паўстанні. Мастак не ідэалізуе паўстанцаў, паказвае нават іх збянтэжанасць, тым самым як бы падкрэсліваючы неарганізаванасць паўстання. Беларускіх сялян лёгка адрозніць па характэрных кажухах, белых анучах і лыкавых лапцях. З вялікай цеплынёй і любоўю Андрыёлі перадае паэтычную прыгажосць беларускай прыроды, з дзівосным пачуццём адлюстроўвае велічны лясны краявід.

Асобнае месца ў творчасці Андрыёлі займаюць станковыя кампазіцыі аб жыцці і побыце беларускага народа ў сярэдзіне XIX ст. Многія з іх навеяны народнымі звычаямі і абрадамі («Каляднікі», «Ваджэнне казы» і інш.).

Акрамя Андрыёлі праўдзіва адлюстраваў падзеі 1863—1864 гг. і Артур Г р о т г е р (1837—1867). Першыя звесткі ў малюнку і жывапісе атрымаў дома. Наведваў рысавальную школу Статлера ў Кракаве. Затым вучыўся ў Вене ў Акадэміі мастацтваў пад кіраўніцтвам прафесара Рубэна. У гэтыя гады вялікім поспехам карысталіся яго работы «Начны патруль», «Вянкі», «Паход на Мехаў» і інш. Найбольш поўна яны былі прадстаўлены на выстаўцы ў Львове ў 1894 г. У 1860-х гадах Гротгер некаторы час жыў у Беларусі. Ураджэнец Заходняй Украіны (былая ўсходняя Галіцыя), Гротгер не мог непасрэдна назіраць жыццё беларускага народа, аднак гады, праведзеныя на Беларусі, уважлівае вывучэнне матэрыялаў аб паўстанні 1863—1864 гг. далі яму дастатковы матэрыял, каб праўдзіва адлюстраваць гераічныя падзеі. Ім мастак прысвяціў серыі аўталітаграфій і некалькі жывапісных кампазіцый, аб'яднаных агульнай назвай «Літуанія».

У кампазіцыі «Бітва» адлюстраваны кульмінацыйны момант сутычкі паўстанцаў з царскімі войскамі.

Жменька храбрацоў гатова памерці, але не аддаць ворагу паўстанцкі сцяг, які лунае над іх галовамі. Гротгер не паказвае праціўніка, але яго блізкая прысутнасць, небяспека, што пагражае паўстанцам, абараняючым сцяг, выразна адчуваюцца.

Арыгінальныя і выразныя фігуры паўстанцаў. Выдатны рысавальшчык, Гротгер умела перадае псіхалогію пры адлюстраванні зусім рэальных падзей. Паказальны ў гэтых адносінах ліст «Пушча».

Закончыліся бai паміж арміяй паўстанцаў і царскімі войскамі, у бе-

137. М. Андрыёлі. Ілюстрацыя да паэмы «Конрад Валенрод» А. Міцкевіча. 1891. Варшава. Нацыянальны музей

сваіх герояў, іх характэрныя рысы. Яго вобразы канкрэтна індывідуалізаваны і, як героі Андрыёлі, пераконваюць сваёй праўдай.

З глыбіні беларускай пушчы ў імклівым парыве вырываецца атрад паўстанцаў. Наперадзе камандзір (магчыма, гэта сам Кастусь Каліноўскі) з баявым сцягам атрада. Пабудаваная па вертыкалі кампазіцыя ліста крыху фрагментарная, але такі прыём абраны не выпадкова — ён дае мастаку магчымасць наблізіць да гледача герояў твора.

У асобных працах А. Гротгера маюць месца рысы сімвалізму. Мастак умела карыстаецца сімволікай ларускай пушчы ўсталявалася прывычная цішыня. У кантрасце з гэтым настроем дадзена алегарычнае адлюстраванне смерці ў белай вопратцы з касой у руцэ.

Па-свойму выразныя лісты «Арышт», «Удава», «Рэкруцкі набор», «Пасля адыходу ворага», «Голад» і інш. У гэтых добра скампанаваных і намаляваных творах выказана думка, што не рускі народ, а рускае самадзяржаўе несла народам гора і пакуты. З прафесійнага боку згаданыя творы вылучаюцца выдатнай кампазіцыяй, добрым малюнкам, жыццёва пераканаўчымі тыпажамі, высокай тэхнікай.

У некаторых творах Гротгер уздымаецца да сацыяльнага пратэсту. Такі ліст «Прымірэнне» з цыкла «Вайна». Забітыя рускі салдат і польскі паўстанец ляжаць побач і трымаюцца за рукі. Ліст напоўнены глыбокім падтэкстам: вайна аднолькава непатрэбна ні польскаму, ні рускаму селяніну, апранутым у салдацкія шынялі. Яны вымушаны змагацца і гінуць за інтарэсы пануючых класаў.

Найбольш поўна творы Гротгера былі прадстаўлены на мастацкіх выстаўках у Львове і Кракаве ў 1894 г. — звыш 127 работ з цыклаў «Варшава» і «Літуанія». Руская прагрэсіўная крытыка называла Гротгера «сапраўдным мастаком», карціны і малюнкі якога «поўныя драматычнай выразнасці», ставіла яго як рысавальшчыка намнога вышэй, чым жывапісца. Творчасць А. Гротгера — майстра графічнай кампазіцыі — безумоўны ўклад у гісторыю беларускага выяўленчага мастацтва XIX ст.

Цікавым графікам быў прызнаны жывапісец, майстар станковага партрэта і гістарычнай кампазіцыі Фадзей Дмахоўскі. Пад уплывам творчасці Я. Матэйкі ён захапіўся геральдыкай. Яму належыць серыя малюнкаў гербаў беларускіх гарадоў — Полацка, Віцебска, Веліжа і іншых для «Гербоўніка літоўскага», якія публікаваліся ў пачатку XX ст. у віленскіх часопісах «Kwartalnik Litewski» («Квартальнік літоўскі») і «Litwa i Ruś» («Літва і Русь»).

Графічных твораў Ф. Дмахоўскага захавалася няшмат. Акрамя ўпамянутых малюнкаў гербаў у бібліятэцы АН Літоўскай ССР знаходзяцца літаграфскія партрэты беларуска-літоўскіх князёў. Іх кампазіцыйная будова і малюнак дазваляюць меркаваць, што яны з'яўляюцца падрыхтоўчым матэрыялам для вялікіх гістарычных палотнаў. Па завершанасці і мастацкай выразнасці гэта, аднак, цалкам закончаныя мастацкія творы.

138. М. Андрыёлі. Смерць Людвіга Нарбута каля Дубічаў. Канец 1860-х гг. Вільнюс. ДММ ЛітССР

У графічным лісце «Прысяга князя» паказаны адзін з полацкіх князёў, што змагаліся за незалежнасць беларускіх зямель. Князь стаіць на фоне старажытнай крэпасці са шлемам у руках, на якім адлюстраваны герб Полацкай зямлі. Ён схіліўся ва ўрачыстым маўчанні. Магутныя рукі, якія трымаюць шлем, сведчаць аб сіле і непахіснай волі гэтага чалавека. У глыбіні кампазіцыі відаць фігуры воінаў, што вітаюць новага князя.

Рамантычная ўсхваляванасць адчуваецца ў агульным строі малюнка. Мастак здолеў перадаць не толькі смеласць і мужнасць, але і натхнёнае імкненне нашых продкаў да сва-

140. А. Ромер. Аўтапартрэт. 1870-я гг. Кракаў. Нацыянальны музей

139. Ф. Дмахоўскі. Прысяга князя. 1880-я гг. Фрагмент

боды. У другім малюнку князь з мячом у руках заклікае народ стаць на абарону радзімы. Паказваючы віцебскіх і полацкіх князёў, адлюстроўваючы падзеі далёкай гісторыі, гераічныя вобразы мінулага, Ф. Дмахоўскі імкнуўся выказаць настроі прагрэсіўнай інтэлігенцыі Беларусі другой паловы XIX ст.

Цеснай сувяззю з народнымі нацыянальнымі традыцыямі, з жыццём і побытам простага чалавека, сяляніна адзначана творчасць аднаго з буйнейшых жывапісцаў і графікаў другой паловы XIX ст. Альфрэда **Ромера**. Ён актыўна супрацоўнічаў у віленскім часопісе «Ілюстраваны штотыднёвік», дзе публікаваў свае ілюстрацыі, малюнкі і гравюры.

У Дзяржаўным этнаграфічным музеі Літоўскай ССР у Вільнюсе захаваліся акварэлі «Сялянскі двор», «Сялянская хата» і інш., якія акрамя дакументальнай вартасці (мастак дакладна ўзнаўляе жыццё і быт сялян Беларусі ў канцы XIX ст.) уяў-

ляюць і значную мастацкую каштоўнасць, бо выкананы на высокім прафесійным узроўні. Выдатны малюнак, высокае тэхнічнае майстэрства вылучаюць іх сярод іншых работ гэтага жанру.

Значны ўклад у развіццё графікі другой паловы XIX ст. унёс славуты рускі скульптар, жывапісец і графік Міхаіл Восіпавіч Мікешын (1835—1896). Яму належыць шэраг замалёвак бедных сялянскіх сядзіб і іх жыхароў, беларускіх мястэчак, вёсак і ваколіц. Графічны цыкл, які атрымаў назву «Беларускія малюнкі», у тагачаснай графіцы амаль не мае сабе роўных. «Беларускія малюнкі» высока ацаніў І. Я. Рэпін, назваўшы іх «цудоўнымі». Будучы здольным літаратарам, М. Мікешын досыць часта суправаджаў свае малюнкі, якія друкаваліся ў ілюстрацыйным часопісе «Пчела» (яго выдаваў Мікешын у 1876—1877 гг.), літаратурнымі каментарыямі.

М. В. Мікешын нарадзіўся ў в. Платонаўка Рослаўскага павета Магілёўскай губерні (зараз Смаленская вобл.) у беднай сям'і. У раннім дзяцінстве мастак бачыў бяспраўе народа і сытае здаволенне багатых. Вучыцца пачаў у Рослаўлі, дзе скончыў павятовае вучылішча. Першыя звесткі па выяўленчаму мастацтву атрымаў ад брадзячага іканапісца Ціта Андрэевіча, удзячнасць да якога захаваў на ўсё жыццё. У 1858 г. Мікешын бліскуча скончыў Акадэмію мастацтваў. Разам са скульптарам Іванам Шрэдарам (1836—1906), таксама ўраджэнцам Беларусі, шмат працаваў над стварэннем шэрагу помнікаў (ён аўтар выдатнага помніка Багдану Хмяльніцкаму ў Кіеве і шэрагу іншых манументальных твораў).

Як грамадскі дзеяч М. Мікешын прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці Расіі, рэдагаваў часопіс «Пчела», шмат падарожнічаў па Украіне

141. Д. Баркоўскі. Беларуская карчма. 1864

142. М. Мікешын. Каля калодзежа. З серыі «Беларускія малюнкі» 1880-я гг.

і Беларусі, часта наведваў тыя мясціны, дзе прайшло яго дзяцінства, падоўгу жыў у мястэчку Клімавічы. Рабіў замалёўкі з народнага побыту, пісаў літаратурныя творы на аснове ўласных назіранняў і ўражанняў. У вялікай літаратурнай спадчыне вельмі часта падкрэсліваў сваю прыналежнасць да беларускага народа, яго самабытнай, багатай культуры. Мікешын шчыра любіў сваю радзіму — Беларусь — і адлюстроўваў яе ў сваіх творах. Сюжэты яго замалёвак нібы падгледжаны ў глухіх кутках роднай Магілёўшчыны.

Вось тыповая сцэнка з правінцыяльнага жыцця: падвыпіўшыя музыкі каля карчмы наладзілі «канцэрт», але яны ледзь трымаюцца на нагах. Пад малюнкам трапны надпіс: «Без музыкі, без дуды ходзяць ногі не туды» (1886). Мастак фіксуе звычайны жыццёвы факт, іранічна, нібы з боку падсміхваецца над чалавечымі заганамі. Але ў творы гучыць і моцная сацыяльная нота: людзі, якія паказаны, канчаткова страцілі надзею на лепшую будучыню.

Ёсць у М. Мікешына работы і іншага плана. У іх мастак шукае аб'ектыўныя прычыны, якія параджаюць правінцыяльную тугу і безвыходнасць. Да такіх твораў належыць «Сцэна колішняга рэкруцкага набору. Клімавічы» (1865).

У мастацкай спадчыне М. Мікешына шмат цёплых, лірычных малюнкаў, у якіх ярка раскрываецца характар беларусаў («Каханне», «Ля карчмы» і інш.). Усе дэталі — студня, карыта для вады, саламяная страха — намаляваны з глыбокім веданнем быту.

Фігура М. В. Мікешына — маста-

ка і грамадзяніна — яркая і каларытная. Прадстаўнік прагрэсіўнай мастацкай інтэлігенцыі, выхадзец з беднай беларускай сям'і, ён знаходзіць творчае натхненне ў асяроддзі прыгнечаных і абяздоленых, яму былі чужыя мішурны бляск багатых палацаў, норавы іх няшчырых жыхароў. У часопісе «Пчела» ён у папулярнай форме апавядаў аб жыцці Расіі і Беларусі, знаёміў чытачоў з лепшымі творамі беларускай літаратуры (на старонках часопіса выступалі лепшыя літаратары і крытыкі другой паловы XIX ст.).

М. Мікешын шырока вядомы і як ілюстратар твораў Гогаля, Шаўчэнкі і іншых пісьменнікаў.

У графіцы другой паловы XIX ст. прыкметна ўзмацніліся дэмакратычныя і рэалістычныя тэндэнцыі, яна стала дзейсным фактарам нацыянальнай культуры. Лепшыя прадстаўнікі гэтага віду мастацтва разам з майстрамі жывапісу глыбока адлюстравалі жыццё беларускага народа, яго мары, надзеі і спадзяванні.

СКУЛЬПТУРА

Пасля закрыцця Віленскай мастацкай школы ў 1832 г. навучальнай мастацкай установы ў Паўночна-Заходнім краі доўгі час не існавала, бо царскі ўрад не быў зацікаўлены ў развіцці мастацтва, якое абуджала ў народзе вольналюбівыя думкі і пачуцці. Таму многія таленавітыя юнакі імкнуліся атрымаць адукацыю ў Пецярбургу, Маскве, Варшаве, Адэсе. Адсутнасць элементарных умоў для творчай дзейнасці на радзіме вымушала іх заставацца там і пасля заканчэння вучобы. Яны актыўна ўключаюцца ў мастацкае жыццё іншых народаў і ў той жа час імкнуцца зберагчы сувязь з родным краем. Пецярбургскую акадэмію мастацтваў закончылі скульптары М. Антакольскі (1843—1902), якога прывялі туды вялікія здольнасці да разьбы і глыбокая цікавасць да мастацтва, яго вучань, ураджэнец Гродзеншчыны І. Гінзбург (1859—1939). Медальерны клас Пецярбургскай акадэміі скончыў ураджэнец Магілёва А. Васюцінскі (1858—1935), які атрымаў узнагароды за шэраг медалёў. З гэтай жа навучальнай установай звязаны і лёс І. Шрэдара (1836—1906), які нарадзіўся ў Віцебскай губерні. У 1869 г. ён быў удастоены звання акадэміка скульптуры. У 1852—1858 гг. у Пецярбургскай акадэміі вучыўся скульптар М. Мікешын (1835—1896), які на працягу ўсяго свайго жыцця не парываў сувязі з роднай Беларуссю, прысвяціўшы шмат сваіх твораў яе прыродзе, жыццю і быту. У кожным з іх — пяшчота і любоў да родных мясцін і разам з тым сыноўскі боль мастака за жабрацкае цёмнае жыццё на яго радзіме.

Беларускія скульптары, навучэнцы акадэміі, з вялікай гатоўнасцю ўключыліся ў ажыццяўленне вялікіх грамадскіх задач, якія вырашала рускае мастацтва. Яны ўнеслі значны ўклад у развіццё мастацкай культуры рускага народа і падышлі да разумення высокай грамадзянскай місіі скульптуры. Многія з іх успрынялі традыцыі рускага акадэмічнага мастацтва і эстэтычныя погляды рэвалюцыйных дэмакратаў і дасягнулі ў сваіх творах высокага мастацкага і прафесійнага ўзроўню. Пецярбургская акадэмія аказвала станоўчы ўплыў на развіццё беларускага мастацтва, але разам з тым наклала на работы асобных скульптараў адбітак акадэмізму.

У Паўночна-Заходнім краі толькі ў 1866 г. была зноў адкрыта рысавальная школа пад кіраўніцтвам І. П. Трутнева. Яе адкрыццё ў Вільні адбылося дзякуючы намаганням перадавых рускіх мастакоў, якія клапаціліся аб узнаўленні мастацкай адукацыі ў гэтым краі. Хаця яе адкрыццё было выклікана практычнымі патрабаваннямі — рыхтаваць кад-

ры мастакоў для фабрычнай вытворчасці, аднак дзейнасць школы І. П. Трутнева выйшла далёка за гэтыя рамкі. Больш як за саракагадовы перыяд існавання (закрыта ў 1914 г.) яна падрыхтавала некалькі пакаленняў беларускіх і літоўскіх мастакоў і скульптараў [15]. Яе дзейнасць набыла дэмакратычны характар і садзейнічала актывізацыі мастацкага жыцця ў Беларусі і Літве.

Сярод дзеячаў мастацтва, якія працавалі ў гэты перыяд у Беларусі, віднае месца належыць жывапісцу, графіку Альфрэду Ромеру (1832—1897), які актыўна працаваў у галіне скульптуры, асабліва пластыкі дробных форм, стварыўшы каля пяцідзесяці медалёў. Сярод іх медалі кардынала Дунаеўскага, кракаўскага біскупа Паўла Попеля, маршалка А. Плятэра, біскупа І. Бераспевіча, героя Грунвальда рыцара Заклікі. Дарэчы, апошні медаль так падабаўся аднаму з патомкаў Заклікі, што ён загадаў адліць яго ў золаце.

Разцу А. Ромера належаць таксама выявы сялян і блізкіх яму людзей: «Сялянскі хлопчык», «Бюст старога», медальён з партрэтам жонкі Ванды, выкананыя на высокім мастацкім узроўні. Вядома, што ў маёнтку Ромера Каралінава зберагалася шмат работ, створаных ім у розныя гады: «Спячы фаўн», «Фаўн з німфай», «Ляжачы хлопчык», «Жывапіс і музыка» і інш.[16] Шэраг работ А. Ромера знаходзіўся ў музеі графа Я. Тышкевіча ў яго маёнтку ў Лагойску. Сярод іх некалькі медалёў з пагруднымі выявамі і бюсты [17].

Пэўны ўклад у развіццё беларускай скульптуры ўнесла Алена Скірмунт (1827—1874). Яна нарадзілася ў Пінскім павеце ў небагатай дваранскай сям'і. Пачатковую мастацкую адукацыю атрымала ў Вільні ў Вінцэнта Дмахоўскага. З 1844 г. вучыцца за мяжой, спачатку ў Берліне, затым у Парыжы. Пасля вяртання на радзіму займаецца жывапісам — стварае замалёўкі маляўнічых куткоў палескай прыроды, спрабуе пісаць партрэты. Шмат увагі надае яна і рэстаўрацыі старых абразоў у пінскіх касцёлах, прыцягваючы да гэтай работы мясцовага мастака-самавука Радыка. Але дрэнны зрок не дазваляе ёй паспяхова займацца жывапісам. Яна едзе за мяжу лячыцца і адначасова бярэ ўрокі ў скульптара і медальера Іосіфа Цэзара.

А. Скірмунт шмат працуе ў гліне. Яна стварае жанравыя кампазіцыі «Шляхціц у сядзібе», «Муза Талія», партрэты Януша Радзівіла («Пане Коханку»), скульптара Торвальдсена. У мясцовых касцёлах знаёміцца з узорамі драўлянай скульптуры і арнаментальнай разьбы, якія ўражваюць яе дзівоснай прыгажосцю ліній, выразнасцю і дакладнасцю пластыкі. Пад уплывам касцельнай скульптуры выконвае ў гліне «Распяцце». З яе работ, створаных у 1870-я гады, можна адзначыць наступныя: галава селяніна і галава капуцына (1854, гліна), распяцці (1863, 1865, 1871, гіпс), бюсты князёў Вялікага княства Літоўскага (абодва 1870, гіпс). Акрамя таго, ёй зроблена звыш дзесяці медалёў з партрэтамі родных, блізкіх знаёмых, сярод якіх і медаль з выявай яе настаўніка Іосіфа Цэзара [18].

Нават адзін пералік работ А. Скірмунт сведчыць аб вялікай тэматычнай і жанравай разнастайнасці яе творчых пошукаў. Яна актыўна працуе ў галіне пластыкі дробных форм, вельмі папулярнай у гэты перыяд, якой аддаюць даніну амаль усе тагачасныя скульптары.

---

15 Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974. С. 207—208.

16 Гл.: Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Минск, 1974. С. 10—11.

17 Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб., 1858. С. 178.

18 Zaleski B. Z życia litwinki. Poznań, 1876. C. 44—61.

Творчая праца многіх беларускіх скульптараў праходзіла па-за межамі радзімы. Да іх ліку належыць Генрых Д м а х о ў с к і (1810—1863). Ён нарадзіўся ў маёнтку Забалоцце Міёрскага раёна ў заможнай сям'і. У 1830 г. закончыў юрыдычны факультэт Віленскага універсітэта і атрымаў ступень магістра юрыдычных навук. Пад кіраўніцтвам К. Ельскага вывучаў скульптуру. Дмахоўскі прыняў актыўны ўдзел у паўстанні 1830—1831 гг., пасля паражэння якога вымушаны быў эмігрыраваць за мяжу, дзе прайшло амаль усё яго жыццё. Але і ў эміграцыі ён працягвае палітычную барацьбу. За антыманархічную прапаганду ў Галіцыі Дмахоўскі быў арыштаваны аўстрыйскімі ўладамі і знаходзіўся ў заключэнні (1834—1841).

У 1841 г. Дмахоўскі едзе ў Парыж, дзе пачынае займацца скульптурай у майстэрні Ф. Руф, прадстаўніка французскага рамантызму. З 1851 па 1860 г. жыве і працуе ў ЗША пад псеўданімам Д. Сандэрс. Толькі ў 1860 г. атрымаў дазвол вярнуцца ў Вільню, дзе пражыў апошнія гады. Тут ён актыўна ўключыўся ў арганізацыю паўстання 1863 г. і гераічна загінуў у бітве з царскімі войскамі ў в. Нарэчча (былы Барысаўскі павет).

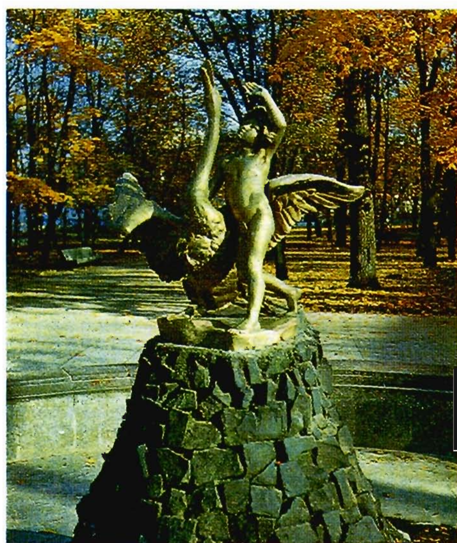
Творчая спадчына Г. Дмахоўскага шматгранная і разнастайная. Яшчэ ў Парыжы ён стварыў шэраг медалёў з выявамі Т. Касцюшкі, Г. Саванаролы, помнік паўстанцу В. Пяткевічу. У парыжскім Салоне ў 1853 г. экспанаваў бюст караля Яна III Сабескага, партрэт бацькі, у 1853—1857 гг. у Філадэльфіі ў Пенсільванскай акадэміі навук выставіў медальён з сілуэтамі павешаных дзекабрыстаў П. Пестэля, К. Рылеева, С. Мураў'ёва-Апостала, П. Кахоўскага, М. Бястужава-Руміна. У 1853—1854 гг. для будынка кангрэса ЗША ў Вашынгтоне стварыў шэраг бюстаў прагрэсіўных палітычных дзеячаў — А. Т. Джэферсана, М. Ж. Лафаета, Б. Франкліна. Яго разцу належыць скульптурная група «Гарыбальдзі з воінамі».

Г. Дмахоўскі вядомы і як аўтар надмагільных помнікаў. У Філадэльфіі ім выкананы помнік жонцы і двум сваім дзецям, а таксама помнік палкаводцу К. Пулаўскаму для горада Саваны.

Вярнуўшыся ў Вільню, Дмахоўскі працуе асабліва інтэнсіўна. Ён адкрывае скульптурнае атэлье. Па заказу Віленскай археалагічнай камісіі стварае гіпсавыя мадэлі (фігурная выява, барэльефная кампазіцыя) для помніка Барбары Радзівіл.

Шмат працуе Г. Дмахоўскі і ў галіне сакральнай скульптуры, але на сённяшні дзень захавалася толькі выява св. Уладзіслава ў Віленскім кафедральным саборы. Акрамя таго, ён займаецца дробнай пластыкай і медальерным мастацтвам. Стварае бюст і медальён з выявай гісторыка М. І. Балінскага, у 1862 г. бярэцца за выкананне помніка Ул. Сыракомлю. На думку аўтара, ён павінен быў мець выгляд абеліска са скульптурным партрэтам паэта, а падножжа

143. Хлопчык з лебедзем. 1874. Мінск



складацца з камянёў, прывезеных з Беларусі, Польшчы і Літвы [19].

У шматлікіх сваіх работах Г. Дмахоўскі выступае як прадстаўнік рамантызму. Персанажы яго твораў — гэта яркія індывідуальнасці, мяцежныя натуры з напружаным духоўным жыццём, што падкрэсліваецца дынамікай фігур, экспрэсіяй патхнёных твараў і імпульсіўных жэстаў, складкамі адзення, якія быццам узвіхраны ветрам. Паверхня скульптур жывапісна прапрацавана.

Па-за межамі радзімы праходзіла творчая дзейнасць скульптара Клемента Б а р ы ч э ў с к а г а (нарадзіўся ў Вільні ў 1828 г.). У перыяд вучобы ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў атрымаў дыплом за бюст з натуры (1851). З 1861 г. жыве ў Парыжы, дзе займаецца партрэтнай скульптурай (бюсты і медалі), стварае рэлігійную пластыку і надмагільныя помнікі. Працуе К. Барычэўскі ў разнастайных матэрыялах — гіпсе, мармуры, бронзе і пачынаючы з 1867 г. выстаўляе свае работы ў парыжскіх салонах.

Сярод яго твораў найбольш вядомыя бюсты французскага мастака Эжэна Дэлакруа (1873), рускага філосафа Рыгора Вырубава, публіцыста Зыгмунта Кржыжаноўскага-Лакруа (абодва 1881), партрэтныя медальёны (1888, 1890).

Значнае развіццё атрымлівае ў гэты час мемарыяльная пластыка. Тыпы надмагілляў застаюцца амаль нязменнымі ў параўнанні з папярэднім перыядам. У надмагільных помніках, як і раней, мастакі імкнуцца выявіць боль чалавечай душы, перадаць горыч вечнай разлукі, думку аб непазбежнасці канца, аб кароткачасовасці чалавечага жыцця. Высокі лад думак і пачуццяў, увасобленых у надмагільных помніках, надае ім рысы манументальнасці.

Цікавым у гэтых адносінах з'яўляецца помнік заснавальніку Гродзенскіх каралеўскіх мануфактур Антонію Тызенгаўзу, створаны львоўскім скульптарам Тамашам Дыкасам, які ў 1886—1887 гг. жыў у Варшаве, дзе і выканаў для Гродзенскага езуіцкага касцёла гэты помнік. Кампазіцыя яго вызначаецца яснасцю аўтарскай задумы, а архітэктоніка ўяўляе сінтэз архітэктурных і скульптурных форм.

На ступеньчатым п'едэстале ўзвышаецца абеліск з медальёнам, у якім профільная выява Тызенгаўза. Абеліск вянчае урна — улюбёны матыў класіцызму. Дарэчы, урны ўжываліся ў надмагіллях першай паловы XIX ст., як аб гэтым сведчыць помнік на магіле прафесара хіміі Віленскага універсітэта А. Снядэцкага ў в. Гароднікі (1839, Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.). Урна тут увянчана крыжам і аздоблена медальёнамі з эмблемамі хіміі і медыцыны.

На урне помніка Тызенгаўзу змешчаны дэкаратыўны элемент — пакрывала, якое ўдакладняе сімвалічны сэнс надмагілля. Дасканалая пластыка яго журботных, плакучых складак параджае лірычны настрой. Пакрывала пакінута збоку, і урна застаецца амаль уся адкрытай. Яе строгія і выразныя контуры ў супастаўленні са святлоценявой гульнёй складак успрымаюцца вельмі эфектна.

На п'едэстале, побач з абеліскам — сядзячая фігура жанчыны ў доўгім адзенні з галінкай у руцэ. Яе схіленая галава, апушчаныя плечы, складкі адзення, прадуманыя вельмі старанна, уносяць ноткі асаблівай тугі, даюць адчуць элегічны, але мужны смутак.

Надмагілле сям'і Міцкевічаў у Кобрыне, створанае пасля 1873 г., мае ўжо іншую кампазіцыйную структуру. На высокім пастаменце з чэсаных камянёў фігура анёла, галава якога ў журбоце схілена ўніз. Гэты настрой падкрэсліваецца плаўным цячэннем складак тунікі. У ад-

[19] Giejsztor I. Pamietniki z lat 1857—1865. Wilno, 1913. T. 1. C. 194.

пой руцэ анёла, якой ён абхапіў крыж, абвіты гірляндамі з дубовых і кляновых лісцяў, вянок, у другой, апушчанай уніз — галінка. Помнік уражвае кампазіцыйнай зладжанасцю, прадуманасцю ўсіх элементаў. На камянях пастамента змешчаны надпісы. Іх велічны строй з'яўляецца нібы ўводзінамі да галоўнай тэмы, якую раскрывае пластычная кампазіцыя.

Значнае распаўсюджанне ў гэты перыяд атрымлівае манументальная скульптура. У гарадах устанаўліваюцца шматлікія помнікі царам і вяльможам, якія з'яўляліся ў асноўным тыражыраванымі копіямі аналагічных манументаў Пецярбурга і Масквы. Паркі і скверы ўпрыгожваюцца манументальна-дэкаратыўнай скульптурай. Адзін з такіх помнікаў — «Хлопчык з лебедзем» (1874, рэстаўрыраваны ў 1974 г.) — быў устаноўлены ў Аляксандраўскім садзе Мінска (цяпер Цэнтральны сквер).

Найбольш поўна да нашых дзён захавалася драўляная культавая пластыка, прызначаная для інтэр'ераў культавых збудаванняў і прыдарожных капліц і крыжоў, што ў вялікай колькасці ўзводзіліся на могілках, пры дарогах, пры ўездах і выездах з вёсак. Імі адзначалі важнейшыя грамадзянскія падзеі, услаўлялі гістарычныя месцы. П. Шпілеўскі яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. пісаў: «Погляд падарожніка пры ўездзе ў Нясвіж сустракае амаль на кожным кроку драўляныя крыжы і крыжыкі, а таксама каплічкі з разьбянымі фігурамі маці боскай, спасіцеля, Іаана Прадцечы» [20]. Такія каплічкі часта аздабляліся ажурнай разьбой, якая ў спалучэнні са скульптурай надавала ім асаблівую прывабнасць і прыгажосць.

Скульптурныя вобразы, створаныя народнымі майстрамі, сэнсава і пластычна выразныя, шчырыя і непасрэдныя. Народныя скульптары адлюстроўвалі, як правіла, сялянскі тыпаж з усімі асаблівасцямі яго сацыяльнай і этнічнай характарыстыкі, што выяўлялася ў трактоўцы твару, адзення, трапна перададзенай паставе, жэстах, рухах.

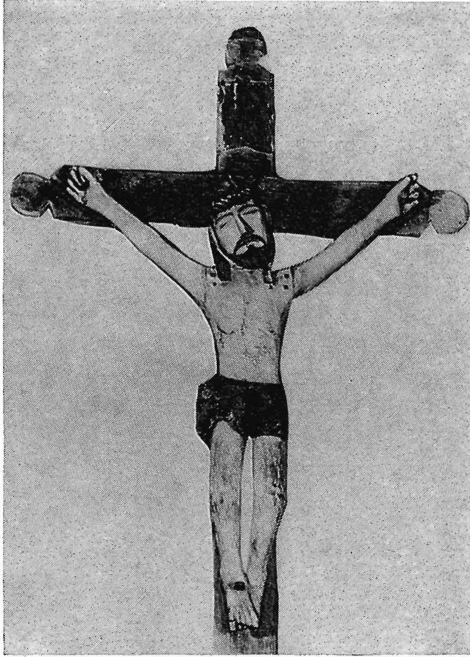
Сцвярджэнне жыццёвай рэальнасці ў процівагу рэлігійнай умоўнасці, дэміфалагізацыя вобразаў святых — вызначальныя рысы твораў народнай скульптуры.

144. Хрыстос засмучаны. 1860—1890-я гг. З в. Мядзель Мінскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах

[20] Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. С. 40.

Асаблівай любоўю народных майстроў карысталіся вобразы, у якіх была заключана экспрэсія. Да іх адносіліся шматлікія выявы Хрыста — Хрыстос смуткуючы, ці распяты і паміраючы на крыжы, ці прывязаны да слупа і змучаны катамі. Варыянты і кампазіцыйныя нюансы выяў Хрыста вельмі разнастайныя, як разнастайная жыццёвая аснова, якая ў іх адлюстравана.

145. Распяцце. 1860—1890-я гг. Троіцкі касцёл у в. Струбніца Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл.



146. Святая. 2-я пал. XIX ст. З в. Забалаць Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах

Цікавае «Распяцце» з в. Сцепанкі Жабінкаўскага раёна Брэсцкай вобласці (МСБК). Агрубелы твар Хрыста нагадвае твар простага селяніна. Буйныя, па-мужыцку цяжкія кісці рук і ногі з выступаючымі мышцамі. Выразнасць фігуры надае журботны нахіл галавы ў цярновым вянцы.

Многія з твораў народнай скульптуры вызначаюцца свабоднай трактоўкай кананічнага сюжэта. У гэтых адносінах вельмі характэрны вобраз смуткуючага Хрыста з Мядзельскага раёна (ДММ БССР). Па-сялянску заклапочаны, Хрыстос сядзіць на камені ў глыбокім роздуме, падпершы рукой шчаку. Вузкія плечы, плоскія рабрыстыя грудзі, вялікія круглыя калені, худыя ногі з развітымі ікрамі і вялікія шырокія ступні. На лбе сляды крыві. Каляровыя плямы разам з пластычнай мадэліроўкай узмацняюць сэнсавую і эмацыянальную выразнасць скульптурнага вобраза.

Досыць распаўсюджанымі ў творчасці беларускіх разьбяроў былі выявы і іншых святых, у інтэрпрэтацыі якіх яны прытрымліваліся тых жа прынцыпаў дэмакратызацыі, адыходу ад кананічнай іканаграфіі. Знач-

ную цікавасць уяўляе шэраг скульптур з в. Забалаць Воранаўскага раёна Гродзенскай вобласці (ДММ БССР). Сярод іх архістратыг Міхаіл, Вераніка, апостал Пётр, Іосіф з дзіцем, Юрый Пераможац і інш. Скульптуры гэтыя прызначаліся для прыдарожных крыжоў, таму былі змешчаны ў неглыбокіх кіётах, аздобленых металам.

Кіёт з фігурай архістратыга Міхаіла ўпрыгожаны стылізаванымі металічнымі галінкамі. На чырвоным фоне выразна вылучаецца яго фігура з зялёнымі крыламі, у белым плашчы, блакітнай кашулі, жоўтым шлеме. У левай паднятай руцэ ён трымае вагі, на якіх узважвае дабро і зло. Тут нельга памыліцца, таму ён у глыбокай задуменнасці і нават не заўважае, што мячом дакранаецца да вуснаў, быццам гэта дапаможа знайсці яму правільнае рашэнне. У гэтым вобразе бачна імкненне майстра ўвасобіць сваё разуменне справядлівасці.

Зямнымі, чалавечымі пачуццямі напоўнены вобраз Іосіфа з дзіцем, і вырашаны ён вельмі рэалістычна. Правай рукой Іосіф трымае дзіця за руку, галава яго звернута ў бок дзіцяці ў даверлівым, любоўным нахіле. Іосіф апрануты ў доўгую да пят блакітную кашулю з жоўтай падкладкай, цераз правае плячо перакінуты белы плашч. Лінейныя абрысы фігур спакойныя і строгія. Дэталі, вырашаныя рэльефна, узбагачаюць рытмічны лад скульптуры.

Народным разуменнем вобраза вызначаецца і скульптура Юр'я Пераможца. Юрый — увасабленне волата, народнага заступніка, змагара за справядлівасць. Ён паказаны прыгожым юнаком вярхом на кані. У паднятай руцэ кап'ё, якім ён вось-вось нанясе завяршальны ўдар па пачвары. Юрый у блакітнай кашулі і белым плашчы, на галаве — шлем. Шырока выкарыстаны прыём градацыі аб'ёмаў, які ўзбагачае агульную пластычную выразнасць кампазіцыі. Вялікая ўвага надаецца прыгожаму развароту фігуры Юр'я, пявучай лінейнасці яе абрысаў.

Народнай скульптуры ўласціва ўстойлівая сістэма мастацкіх вырашэнняў, для якой характэрна максімальная прастата выразных сродкаў. Імкнучыся дасягнуць эмацыянальнай насычанасці вобраза, народныя майстры часта прыбягалі да парушэння прапорцый фігуры — узбуйнялі твар, кісці рук, ступні і г. д. Калі твар быў сканцэнтраваннем экспрэсіі, то фігура заставалася статычнай. Гэты прыём удала спалучаў падкрэслены псіхалагізм з манументальнай абагульненасцю кампазіцыі ў цэлым. Дэталі ў невысокім рэльефе пластычна ўзбагачалі форму. Эмацыянальную выразнасць народнай скульптуры ўзмацняла і колеравая расфарбоўка.

147. Апостал Пётр. 2-я пал. XIX ст. З в. Забалаць Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. Музей беларускага народнага мастацтва ў Раўбічах

*148. Юрый Пераможац. 2-я пал. XIX ст.
З в. Забалаць Воранаўскага р-на
Гродзенскай вобл. Музей беларускага
народнага мастацтва ў Раўбічах*

Падводзячы вынікі развіцця беларускай скульптуры 60—90-х гадоў XIX ст., можна адзначыць, што побач з сакральнай скульптурай, якая сваімі каранямі ўходзіць у народнае мастацтва, развівалася і манументальная і манументальна-дэкаратыўная пластыка, а таксама станковая скульптура, якія хоць і выконваліся ў духу акадэмізму і класіцызму, але паступова набывалі і рысы рэалізму.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Рост фабрычна-заводскай прамысловасці ў другой палове XIX ст. выклікаў скарачэнне рамесніцкай вытворчасці, якая пакінула высокамастацкія ўзоры ў папярэдні перыяд. Існуючыя мануфактуры перайшлі на выпуск таннай масавай прадукцыі. З другога боку, у гэты перыяд на базе дробных мануфактур і традыцыйных саматужных промыслаў узнікаюць заводы і фабрыкі, якія выпускаюць хаця і масавую, але часта высокамастацкую прадукцыю.

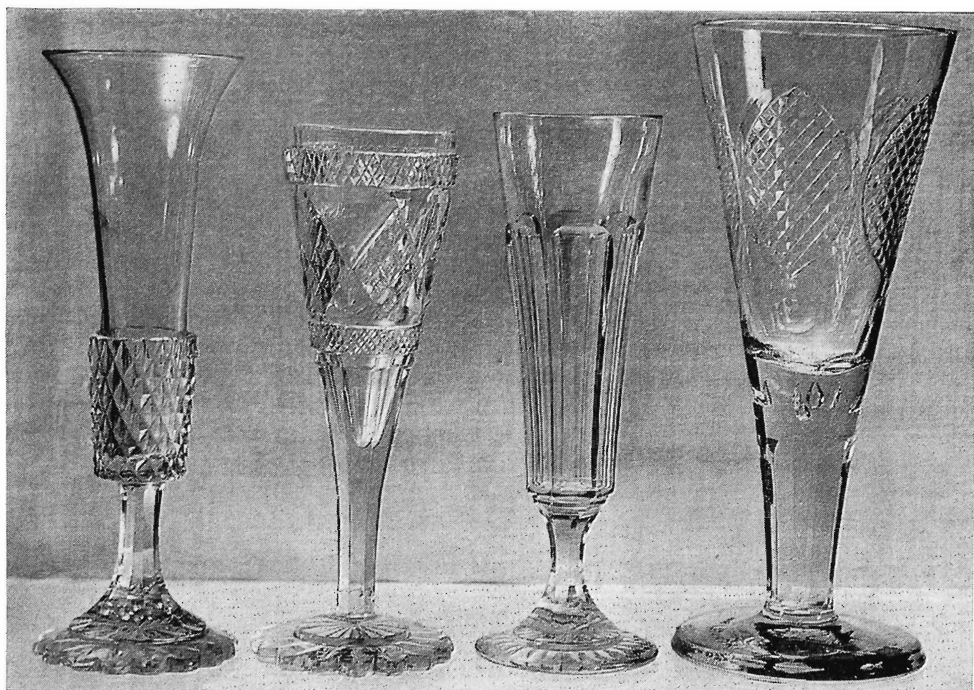
Значны крок наперад зрабіла шкларобства. Прымяненне навейшых дасягненняў у гэтай галіне, увядзенне дасканалага абсталявання садзейнічалі паляпшэнню якасці прадукцыі, пашырэнню асартыменту вырабаў і зніжэнню іх сабекошту. Адначасова з масавым бытавым посудам і аконным шклом выпускаліся гравіраваныя вырабы з крышталю.

У 60-я гады XIX ст. Урэцкая і Налібоцкая мануфактуры спынілі сваю дзейнасць. Але на працягу 60—90-х гадоў на тэрыторыі Беларусі дзейнічала 49 шкляных і хрустальных заводаў і гут, якія выраблялі выдзіманы сталовы посуд з каляровага шкла і крышталя, аздобленых шліфаваным і гравіраваным дэкорам, а таксама танкасценны прасаваны посуд з нізкарэльефнымі выявамі пераважна расліннага характару (графіны, бутлікі, кварты, шклянкі, сподкі з кубкамі для гарбаты, кілішкі, бакалы, кухлі, разеткі для варэння, салатнікі, сальніцы, талеркі, чайніцы, сялёдачніцы, цукарніцы, вазы для кветак і вазы на ножках для садавіны і дэсерту, попельніцы, чарніліцы і інш.). На гэтых жа прадпрыемствах выдзімалі і прасавалі аптэчны (флаконы, скляначкі для мазяў, слоікі, банкі з прыцёртымі коркамі) і гаспадарчы посуд (бутлі, кварты і бутэлькі для піва, моцных напіткаў, мінеральнай вады, слоікі для салення і варэння), лямпавае шкло, газавыя лямпы са шклянымі рэзервуарамі і абажурамі.

У 60-я гады буйнейшымі лічыліся заводы і гуты ў вв. Міхалін і Нароўшчына (Брэсцкая вобл.), Саленікі (Гродзенская вобл.), дзе выраблялі посуд з роспісам эмалямі, Ілья (Мінская вобл.), Батаева (Магілёўская вобл.); у 70-я гады — Нароўшчына, Ноўка (Віцебская вобл.), Залессе (Мінская вобл.); у 80-я — Чарняны (Брэсцкая вобл.) і Устронь (Гродзенская вобл.); у 90-я — Астраўно, Бярозаўка і Новая Гута (Гродзенская вобл.), Залессе, Старэва і ў пасадзе Нова-Барысаў (Мінская вобл.).

На працягу 70—90-х гадоў на буйнейшых шклозаводах адбываецца частковая механізацыя ручных працэсаў шліфоўкі. З гэтай мэтай былі ўстаноўлены паравыя рухавікі ў шліфавальных цэхах завода «Ноўка» (з 1879), на шклозаводах у вв. Парэчча (з 1892), Чарняны, Старая Елча (1895), Новая Гута, Целяханы (з 1896), Ельня (з 1897), Астраўно (з 1898), Бярозаўка (з 1899), у пасадзе Нова-Барысаў (з 1898) і інш. Механічныя драбілкі, шаравыя млыны, газавыя генератары дзейнічалі на шклозаводах у вв. Устронь (з 1893 г.), Старэва (з 1899 г.) і г. д. Першыя ў Беларусі 30 пнеўматычных прэсаў, 5 гільяшырных станкоў і пантограф для механічнага нанясення гравіраваных рысункаў на шкляныя вырабы былі ўстаноўлены

149. Вырабы беларускіх шклозаводаў. 1860—1890 гг. Мінск. ДМ БССР



ў Новай Гуце ў 1896 г. І. Столе і В. Краеўскім.

Прасаванае шкло і крышталь у канцы XIX ст. сталі першымі ў сучасным разуменні масавымі вырабамі мастацкага шкла. Тэхніка прасавання павінна была замяніць працаёмкі і цяжкі ручны характар працы, але майстры імкнуліся захаваць выгляд свабодна фармаваных вырабаў тэхнікай выдзімання і ручным спосабам дэкарыравання шліфоўкай і гравіроўкай. Часта металічныя прэсформы ствараліся без уліку магчымасцей новай тэхналогіі, што зніжала мастацкія якасці вырабаў. Аднак сабекошт прасаванага посуду быў ніжэйшы, а прыбыткі большымі. Шклозаводчыкі ўжо маглі знізіць цану на вырабы і тым самым пашырыць іх збыт.

Механізацыя шкляной вытворчасці закранула не толькі формаўтварэнне вырабаў, але і тэхніку іх дэкарыравання. Гравіравальныя і шліфавальныя станкі пачалі працаваць ад электрапрыводаў, што павялічыла прадукцыйнасць і аблегчыла працу шліфоўшчыкаў і гравіроўшчыкаў. Механізацыя адбілася і на мастацкім узроўні шкляных вырабаў, асабліва ў параўнанні з XVIII — першай паловай XIX ст., калі яны часта насілі рэпрэзентатыўны характар і былі разлічаны на індывідуальнага, а не масавага пакупніка.

Укараненне на шклозаводах Беларусі пантографаў і гільяшырных станкоў дазволіла наносіць гравіраваныя рысункі з прамых і хвалістых ліній адначасова на 12—24 аднолькавыя выдзіманыя (а не прасаваныя) вырабы.

Узоры вырабаў закупляліся на лепшых шкляных прадпрыемствах Заходняй Еўропы, а мясцовыя май-

стры стваралі на аснове гэтых узораў уласныя прэс-формы з пэўнымі зменамі і ўдасканаленнямі. Дэкаратыўная арнаментацыя прасаваных вырабаў часам зводзілася да набору спрошчаных арнаментальных раслінных і геаметрычных матываў.

Мастацкі ўзровень вырабаў вызначалі самі ўладальнікі шклозаводаў, многія з якіх мелі не толькі тэхнічна-тэхналагічную, але і мастацкую падрыхтоўку. Напрыклад, І. Столе, да таго як стаў уладальнікам гуты «Нёман», быў не толькі выдзімальшчыкам, але і жывапісцам па шклу. Ён працаваў на гуце памешчыка З. Ленскага ў в. Устронь (цяпер Устрынь-Боркі), а В. Краеўскі кіраваў вытворчасцю. Пазней яны сталі арандатарамі гэтай гуты [21]. Захаваліся прозвішчы і іншых мастакоў, якія працавалі на беларускіх шклозаводах у гэты час. Так, распрацоўкай узораў роспісаў на гуце З. Ленскага (в. Устронь) у 1880 г. займаўся Міхал Людвіцкі, які пазней, да 1920 г., ствараў малюнкі роспісаў для ўсіх гут І. Столе.

Усе рэчы, што вырабляліся на шклозаводах Беларусі ў 80—90-я гады, у залежнасці ад тэхналогіі фармавання дзяліліся на прасаваныя, выдзіманыя ў нерухомыя (ціхавыдзіманыя) формы і свабодна фармаваныя, што вызначыла характар іх дэкарыравання. Прасаваныя і выдзіманыя ў нерухомыя формы вырабы называліся «форменнымі».

Сценкі многіх прасаваных вырабаў густа пакрываліся вытанчаным нізкарэльефным дэкорам з матывамі неаготыкі і неаракако. Віці аканту, ракаільныя грабеньчыкі і краты, выявы анёлаў мудрагеліста кампанаваліся на паверхні ваз, шклянак, кілішкаў, лампад, чаш, графінаў. Дробнарэльефны дэкор у выглядзе карункаў, які пакрываў сценкі посуду, каб схаваць матавасць паверхні пасля прасавання, атрымаў назву «карункавы стыль». Акрамя нізкарэльефнага дэкору гэтыя вырабы дадаткова ўпрыгожваліся гутнай скульптурай — фігуркамі людзей, жывёл, птушак, а таксама каляровымі шклянымі ніцямі. Спалучэнне тэхнікі прасавання з гутнай значна ўзбагачала мастацкае аблічча масавай прадукцыі.

Прасаваныя вырабы аздабляліся таксама тонкім слоем сульфідна-цынкавага пакладу, што дапаўняла каляровую палітру рэчаў апалавымі адценнямі. Звычайна ўжывалі глушонае (сульфідна-цынкавае) шкло вельмі прыгожых адценняў — блакітнае, ружовае, аранжавае, чырвонае, а таксама малочнае і чорнае. Шырокая гама колераў і адценняў ужывалася для аздаблення прасаваных вырабаў з празрыстага каляровага шкла — сіні, зялёны, жоўты, ружовы, фіялетавы, чырвоны. Вельмі не-

---

[21] В. Краеўскі, які паходзіў з Сядлецкай губ. Расіі, да таго як заснаваў у 1885 г. шклозавод у Барысаве і пачаў кіраваць шклозаводам у пасадзе Нова-Барысаў у 1898 г., працаваў тэхнічным кіраўніком шкляной вытворчасці ў шклароба чэшскага паходжання Хрдлічкі, які ў канцы XIX ст. валодаў гутай «Чэхі» ў Польшчы (гл.: Banas P. Szkło huty «Niemen» // Muzeum Mazowieckie w Płocku. 1984; Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло XIX — пачатку XX ст. Мінск, 1984. С. 134, 135). Такія шклозаводчыкі самі рашалі, якія шкляныя вырабы неабходна вырабляць, і ўлічвалі пры гэтым магчымасці механізацыі шкляной вытворчасці. Увогуле такія шклозаводчыкі, як І. Столе і В. Краеўскі, якія ў 90-х гадах XIX ст. сталі ўладальнікамі шасці шклозаводаў — Барысаўскага, трох нёманскіх, Целяханскага і Ганцавіцкага — былі нашчадкамі беларускіх шклааробаў і шклозаводчыкаў першай паловы XIX ст. І. Столе паходзіў з в. Ставы (цяпер Камянецкі р-н Брэсцкай вобл., раней Холмскі павет Люблінскай губ.). Узяўшы 1 мая 1891 г. у арэнду гуту З. Ленскага ў в. Устрынь-Боркі, яны яе значна рэканструявалі і пашырылі выраб сталовага крышталёвага посуду, шліфаванага ўручную, які карыстаўся вялікім попытам. Праз тры гады (1894) заснавалі ўласны «Паравы шклозавод» ва ўрочышчы Маладзіна і ў 1896 г. назвалі яго «Нёман-Б», а гуту ў в. Устрынь-Боркі — «Нёман-А» як узнікшую значна раней.

звычайны дэкор — тапюткімі накладнымі жгуцікамі з каляровага глушонага шкла — прымяпяўся для аздаблення вырабаў з бясколерпага шкла.

Выдзіманыя вырабы дэкарыраваліся шліфоўкай, светлым траўленнем, матавай гравіроўкай, тэхнікай кракле, роспісам эмалямі.

Тэхніка траўлення кіслотамі, якая змяніла працаёмкую гравіроўку і разьбу па шклу, шырока распаўсюдзілася ў 80-я гады. Узоры наносілі на воск па шаблону з тонкай бляхі, у 90-я гады — пры дапамозе гільяшырнага станка і рысавальнага аўтамата, які замяніў разьбу карундавым калёсікам. Апушчаная ў кіслату рэч набывала матавы светлы рысунак на тым месцы, дзе не было васковага пакрыцця. Такая тэхніка дэкарыравання атрымала назву «светлае траўленне», а на гуце «Нёман» яе называлі «столеўская гравіроўка». Магчымасці светлага траўлення былі даволі шырокія: можна было наносіць на шкло не толькі далікатныя раслінныя і геаметрычныя ўзоры, але нават фігуратыўныя і пейзажныя кампазіцыі.

Сярод рысункаў тэхнікі гільяшыравання часцей за ўсё сустракаўся арнамент «кляймёны», які ўяўляў сабой выявы стылізаваных манаграм і «косы грант». Апошні складаўся з дыяганальна размешчаных, нібы гравіраваных ліній, што апаясвалі вырабы ў самым шырокім месцы ці пасярэдзіне. Акрамя таго, ужываўся дэкор «лентачны», «зорачкі» і інш. Такі дэкор арганічна спалучаўся з класіцыстычнымі формамі.

У 90-я гады зноў набыло папулярнасць шліфаванае шкло. Посуд і вазы з цяжкага свінцовага крышталю шліфаваліся «ў брыльянт» або глыбокімі дзвюма, трыма і чатырма паліраванымі гранямі, з якіх утвараліся геаметрычныя рысункі — «зоркі», «кусты», «ружы», «разеты», «рускі камень» і інш. Вырабы з бясколернага, так званага багемскага, шкла пакрываліся простай шліфоўкай. Найбольш папулярным быў шліф «алівіер» (у форме аліўкі), а сярод яго разнавіднасцей — «алівіер маскоўскі». Рытмічнае паўтарэнне пэўных элементаў шліфаванага дэкору на крывалінейных сценках сасудаў давала вялікі эфект. Дробныя шліфаваныя грані зіхацелі нібы брыльянтавыя россыпы. Гэта фаза развіцця шкла атрымала ў Амерыцы назву «брыльянтавы стыль» [22], у Расіі — «мальцаўскі стыль».

Шліф «алівіер» наносіўся толькі на выпуклую ці самую шырокую частку сасуда, астатняя паверхня заставалася гладкай і ззяючай, падкрэсліваючы прыгажосць шкла як матэрыялу крыштальнай празрыстасці. У такіх вырабах дэкор тактоўна падкрэсліваў форму.

Самым распаўсюджаным відам дэкору выдзіманых вырабаў быў роспіс эмалямі. Акрамя дробнага расліннага дэкору (каляровыя кропкі па контурах рысункаў) ужываўся мазковы роспіс, асабліва на буйных формах — абажурах, рэзервуарах настольных газавых лямп, вазах, жбанах, крушонніцах, графінах. Па матывах роспісы можна падзяліць на садавінныя, кветкавыя і пейзажныя. Садавінныя матывы прадстаўлены вінаграднымі гронкамі і лісцямі, галінкамі рабіны, вішні, галінкамі з яблыкамі, грушамі, агрэстам ці парэчкай і г. д. Кветкавыя складаюцца са сцяблінак з лісцямі, увянчаных цюльпанамі, браткамі, макамі, рамонкамі, суквеццямі зонцікавых раслін. Сярод пейзажных матываў часцей сустракаюцца беларускі пейзаж з бярозкай, возера, над якім ляціць качка, грыбы пад бярозай, пірамідальныя таполі, драўляная хата і сцежка, што ўецца ўдалечыні, вятрак на фоне неба, птушкі на галінках і інш. На абажурах і рэзервуарах настольных лямп названыя роспісы

---

[22] Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981. C. 298.

паўтараліся, але сустракаліся і іншыя: хата на фоне яловага лесу, сасна на пярэднім плане і ўдалечыні поле.

У роспісах па шклу адлюстраваліся сімпатыі мастакоў да асобных відаў мясцовай флоры, да роднай прыроды, любоў да свайго краю. Характар роспісаў рэалістычны, часам нават натуралістычны. Роспісы сведчаць аб незвычайным майстэрстве жывапісцаў, іх высокім прафесійным уменні кампанаваць рысункі на складаных крывалінейных аб'ёмах. Трактоўка кампазіцыі і стыль роспісаў нагадваюць лубок, што сведчыць аб уплыве народнага мастацтва ў дэкоры шкляных вырабаў нават буйных гут.

Мастацкая апрацоўка металу ў другой палове XIX ст. абмяжоўвалася галоўным чынам кавальскімі работамі ў галіне архітэктуры. З'яўленне таннага паласавога жалеза аблегчыла працу кавалёў, якія стваралі агароджы, вароты, балконныя рашоткі для гарадской забудовы, сядзіб, культавых збудаванняў, але адначасова адмоўна паўплывала на мастацкі бок вырабаў. Яны сухаватыя і аднастайныя па малюнку, пазбаўлены той рукатворнай цеплыні, якой вызначаліся кавальскія вырабы папярэдняга перыяду.

Адным з нешматлікіх узораў удалага прымянення каванага металу ў архітэктуры другой паловы XIX ст. з'яўляецца металічны дэкор пахавальні графа Паскевіча ў Гомелі. Помнік уяўляе сабой гарманічны архітэктурны ансамбль з кафляным і кавальскім дэкорам. Асаблівай дасканаласцю вызначаецца дзвярная рашотка, малюнак якой вырашаны на аснове расліннай арнаментыкі. З ёй гарманіруюць каваныя крыжы на купалах, дзвярныя малаткі, аконныя рашоткі.

З металу часта выконваліся і прадметы ўнутранага ўбрання: падсвечнікі, люстры, камінныя рашоткі, лесвічныя парэнчы і інш. Адзін з лепшых узораў такога тыпу — жырандоль у касцёле в. Крошын Баранавіцкага раёна, выкананая мясцовым майстрам П. Багрымам, выдатным паэтам-самародкам. Паэтычная натура майстра праявілася і ў яго каваных вырабах, у прыватнасці жырандолі, аздобленай выкаванымі з чорнага металу кветкамі і лістамі, а таксама адлітымі з волава фігуркамі жаўрукоў. Аснову канструкцыі складаюць два абады, прастора паміж якімі запоўнена С-падобнымі скобкамі і вертыкальнымі стрыжнямі з чашачкамі для свечак. Кампазіцыя надзвычай гарманічная, зграбная і лёгкая [23].

Пэўны час прадаўжалі сваю дзейнасць некаторыя металургічныя і металаапрацоўчыя заводы. У сярэдзіне XIX ст. узніклі новыя прадпрыемствы, паколькі вытворчасць чыгуну і сталі з мясцовай балотнай руды яшчэ заставалася рэнтабельнай. Невялікі чыгуналіцейны завод быў адкрыты ў 1854 г. у Высокім на Аршаншчыне. Акрамя дэталей і механізмаў для сельскагаспадарчых машын тут адлівалі і мастацкія вырабы: помнікі, надмагільныя пліты, балконныя рашоткі. На падобным прадпрыемстве ў Добрушы акрамя названага асартыменту выпускаліся лесвічныя парэнчы, маставыя каробкі, пячныя дзверцы [24]. Металаапрацоўчыя прадпрыемствы ўзніклі ў Чэрнеўцы на Барысаўшчыне, каля Горак Чавускага павета і іншых месцах, але мастацкім ліццём яны амаль не займаліся, забяспечваючы галоўным чынам патрэбы ў нескладаных сельскагаспадарчых прыладах і жалезным пракаце [25].

Найбольш буйным металургічным і металаапрацоўчым прадпрыемствам

---

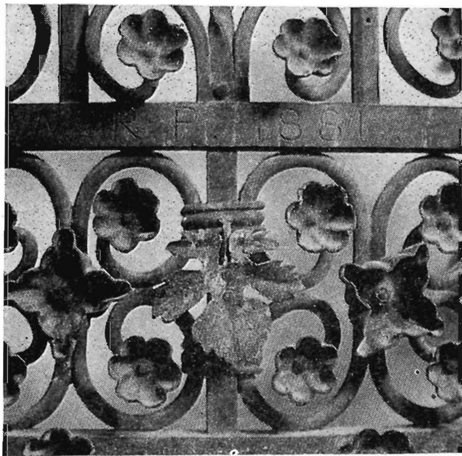
23 Сахута Я. Жырандоль Паўлюка Багрыма // Мастацтва Беларусі. 1986. № 3.

24 Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 343.

25 Там жа. С. 343—344.

быў завод, пабудаваны ў 1852 г. у Налібоках (Стаўбцоўскі р-н) [26]. Асноўную частку прадукцыі складала гатунковае жалеза, а таксама літыя чыгунныя вырабы.

150. П. Багрым. Фрагмент дэкору жырандолі. 1881. в. Крошын Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.



Мастацкае ліццё Налібоцкага завода ілюструюць шматлікія ўзоры, якія можна бачыць на мясцовых могілках: крыжы, помнікі, агароджы, надмагільныя пліты. Сярод дзесяткаў вырабаў лёгка вылучыць некалькі груп, аднолькавых па сілуэту і дэкору. Відаць, адліваліся вырабы серыйна, толькі авальныя дошкі з надпісамі-эпітафіямі выраблялліся па канкрэтных заказах. Асаблівай дэкаратыўнасцю вырабы не вызначаюцца. Крыжы ў большасці выпадкаў складаюцца з гладкіх ці прафіляваных перакладзін з завіткамі, кольцамі ці іншымі простымі элементамі на канцах, у цэнтры звычайна змяшчаецца літое чыгуннае ўкрыжаванне. Радзей сустракаюцца больш адмысловыя помнікі ў выглядзе ствала дрэва з каранямі, адлітыя, відаць, па спецыяльных заказах. Некалькі рашотак адліта ў характэрным для таго часу стылі, які імітаваў гатычныя разеткі, стральчатыя аркі і да т. п.

У 70-х гадах XIX ст., не вытрымаўшы канкурэнцыі з буйнымі прадпрыемствамі поўдня Расіі, усе названыя вышэй заводы закрыліся ці ператварыліся ў дробныя металаапрацоўчыя майстэрні.

Традыцыйнае народнае мастацтва, якое развівалася пераважна як хатняе рамяство, амаль не зазнала змяненняў. Развіццё капіталізму адбілася ў першую чаргу на тых яго відах, якія мелі характар промыслу,— ганчарстве, пляценні, набойцы і інш. Дробныя промыслы, не вытрымліваючы канкурэнцыі з заводамі і фабрыкамі, занепадалі ці знікалі зусім, больш буйныя імкнуліся да ўдасканалення тэхналогіі і зніжэння сабекошту прадукцыі, што нярэдка выклікала зніжэнне мастацкіх якасцей вырабу. Майстры, вымушаныя падладжвацца пад густы і запатрабаванні пакупнікоў і заказчыкаў, нярэдка адыходзілі ад традыцыйных форм і матываў, аздабляючы свае творы натуралістычным дэкорам. Аднак гэта мела і пэўнае станоўчае значэнне. Новыя матывы, якія стасаваліся з традыцыямі, паступова прыжываліся ў народным мастацтве, узбагачаючы яго. З'явіліся нават новыя віды народнага мастацтва. Так, у сувязі з дыферэнцыяцыяй вёскі і паляпшэннем канструкцыі народнага жылля набывае распаўсюджанне народная архітэктурная разьба.

Мастацкае аздабленне беларускага народнага жылля феадальнай эпохі было вельмі сціплае. З дэкаратыўных элементаў можна назваць хіба толькі вільчак — канструкцыйна-мастацкі элемент, які атрымліваецца ад прадаўжэння над шчытом скрыжава-

[26] Романовский Н. Т. Развитие мануфактурной промышленности в Белоруссии. С. 338. У першыя гады пасля яго пуску тут працавалі звыш 600 чалавек, завод даваў за год да 500 тыс. пудоў чыгуну.

ных дошак (закрылін), якія закрываюць канцы абрашоткі страхі. Найбольш распаўсюджаныя матывы апрацоўкі закрылін — выкананыя прапілоўкай контуры каровіных рагоў, конскіх галоў, фігуры птушак і змей, павернутыя ў процілеглыя бакі. У многіх выпадках канцы закрылін апрацоўваліся проста ў выглядзе адвольных геаметрычных фігур. Разьбяныя вільчакі звяртаюць увагу часта надзвычай удалай стылізацыяй зоамарфічных матываў, асабліва каня. Зграбным контурам перадаецца горда выгнутая шыя, невялікія зубчыкі выразна падкрэсліваюць грыву.

У старажытнасці вільчакі ў выглядзе контураў жывёл ці птушак выконвалі ролю абярэгаў. Агульнавядома, што вобраз каня і птушкі як у славянскім, так і агульнаеўрапейскім народным мастацтве распаўсюджаны яшчэ з часоў язычніцтва [27]. З імі звязвалася складаная сістэма ўяўленняў і вераванняў, у аснове якіх ляжала пакланенне сілам прыроды. «Відаць, такія адносіны чалавека да жывёл,— адзначаў Е. Раманаў, маючы на ўвазе Палессе,— устанавіліся даўным-даўно, і ва ўсякім выпадку шмат вякоў назад. Пра гэта можна меркаваць па таму арнаменту, якім насельніцтва аздабляе тут вільчакі сваіх двухсхільных стрэх: гэта нязменна ці дзве змяі, павернутыя галовамі ў процілеглыя бакі, ці дзве галавы бусла ў гэткім жа становішчы» [28].

Са знадворных упрыгожванняў курной хаты можна назваць яшчэ фігурнае счэсванне канцоў бярвенняў аднаго або двух верхніх вянкоў зруба. Гэты від дэкору сустракаўся галоўным чынам у паўднёва-заходняй частцы Беларусі, дзе хаты часта будавалі з брусоў. Выпускі выконвалі ролю кансолей, якія падтрымлівалі вынесеную над зрубам частку страхі, а пры будаўніцтве хаты са шчытом — і падстрэшак. Пачуццё дыктавала цеслярам неабходнасць такой апрацоўкі кансолей, каб канструкцыя

151. Вароты. Канец XIX ст. в. Вішнева Валожынскага р-на Мінскай вобл.

выглядала зграбнай і адначасова была б моцнай. Выпускі счэсваліся па плаўнай ці ламанай лініі ад сцяны к канцу верхняга бервяна, па меры змяншэння нагрузкі на кансолі. На цэнтральным Палессі канцы бярвенняў апрацоўвалі, як правіла, у выглядзе шасцігранікаў, чым ствараўся рытмічны выразны малюнак вуглоў.

---

[27] Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Тр. Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. М., 1956. Т. 31. С. 354.

[28] Романов Е. Р. По Гродненскому Полесью // Зап. Северо-Западного отд. имп. Рус. географ. о-ва. Вильно, 1911. Кн. 2. С. 67.

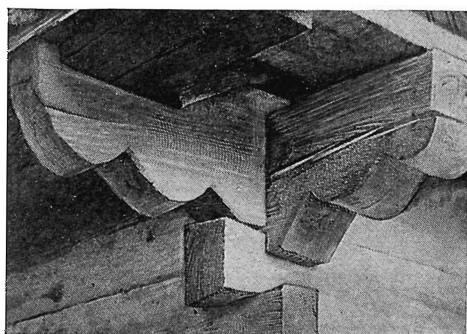
У другой палове XIX ст. дэкор народнага жылля становіцца больш разнастайным, што было звязана са зменамі ў яго характары і канструкцыі [29]. На вокнах з'яўляюцца ліштвы, на якія і звярнулі ўвагу народныя майстры-разьбяры. Найчасцей верхнюю частку ліштвы (надваконнік) выпілоўвалі ў выглядзе двух завіткоў, што нагадваюць раслінныя парасткі. Шырока выкарыстоўваліся розныя накладныя элементы геаметрычнага характару: рэечкі, ромбікі, кружочкі. На Гомельшчыне, дзе мацней адчуваўся ўплыў рускай архітэктурнай разьбы, ліштвы аздабляліся накладкамі ў выглядзе шматпялёсткавых разетак, выкананых тэхнікай трохгранна-выемчатай разьбы.

Замена будаўніцтва «закотам» будаўніцтвам са шчытом адкрыла магчымасць для дэкаратыўнага аздаблення апошняга. Паколькі шчыт разам з вокнамі ствараў галоўны мастацкі акцэнт фасада, яго ўпрыгожванню надавалася значная ўвага. Галоўны від дэкору шчытоў — мастацкая ўкладка шалёўкі. Пры спалучэнні вертыкальнай і гарызантальнай укладкі атрымліваліся простыя і прыгожыя ўзоры ў выглядзе розных геаметрычных фігур — квадратаў, прамавугольнікаў, ромбаў. Укладка шалёўкі наўкос давала прыгожы ўзор «у елачку».

У гарадскім і мястэчковым будаўніцтве дэкаратыўная абшыўка шчытоў была вядома і раней. Ва ўсякім выпадку ў Брэсце і Кобрыне па-мастацку аздобленыя шчыты бывалі ўжо ў пачатку XIX ст.[30]

Адначасова з архітэктурным з'яўляецца дэкор і на мэблі. У феадальную эпоху амаль усё абсталяванне народнага жылля будавалася і ствалася разам з ім і складала адно цэлае з інтэр'ерам: лавы, нерухома прымацаваныя да сцяны, палаці, паліцы, пасуднікі і больш дробнае абсталяванне, якое асобна ад памяшкання існаваць не магло. Узоры нерухомай мэбліроўкі выпрацоўваліся стагоддзямі, былі дапасаваны да жылля і адпавядалі мінімальным патрэбам прыгоннага селяніна. Кожная частка нерухомага абсталявання хаты несла сваю пэўную функцыю (а часта і некалькі), замацаваную шматвяковымі традыцыямі.

152. Кансоль дома ў в. Клейнікі Брэсцкага р-на. Пач. XX ст.



Перасоўная мэбля ў інтэр'еры народнага жылля пачала з'яўляцца ў другой палове XIX ст. З паяўленнем двух- і трохкамернага жылля больш заможныя сяляне вылучаюць чыстае памяшканне — святліцу. Тут ужо можна было ўбачыць драўляны ложак для гаспадара, стол, шафу, некалькі крэслаў, часта зробленых «па гарадскому ўзору» [31].

Хаця на распаўсюджанне мэблі ў народным жыллі значны ўплыў аказалі гарадскі ўклад жыцця, абсталяванне сядзібных і культавых інтэр'ераў, у аснове яе канструкцыі ляжалі прадметы традыцыйнага абсталявання. Так, праобразам канапы была лава, ложка — палок ці палаці,

[29] Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. С. 32.

[30] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Минск, 1969. С. 199.

[31] Зеленин И. Материалы для географии и статистики России: Минская губ. СПб., 1864. Ч. 2. С. 669.

шафы — розныя ёмкасці для захавання адзення і хатняга набытку.

Дэкор канапы звычайна канцэнтраваўся на спінцы. Вышэй узроўню сядзення і асабліва па верхняму краю спінка аздаблялася прапілоўкай барочнага характару. Падлакотнікі ў выглядзе завіткоў і зграбна выгнутыя пярэднія ножкі завяршалі кампазіцыю.

Мастацкае аздабленне шафаў канцэнтравалася таксама на верхняй частцы. Часцей за ўсё шафы завяршаліся трохвугольнай накладкай барочнага тыпу накшталт франтона ці двума накіраванымі ў процілеглыя бакі завіткамі, зробленымі прапілоўкай. У большасці выпадкаў верхняя частка шафы дэкарыравалася аналагічна аконным ліштвам.

Значную цікавасць у мастацкіх адносінах уяўляе народная мэбля заходняй часткі Беларусі, у аздабленні якой адлюстраваўся ўплыў заходнееўрапейскага рэнесансу. Для ўспрыняцця такіх матываў матэрыяльная культура Беларусі была добра падрыхтавана. Напрыклад, характэрная для рэнесансу канструкцыя сталоў на скрыжаваных ножках мела ў Беларусі свой аналаг — стол на козлах, традыцыйны для беларускага народнага жылля феадальнай эпохі. Вельмі просты і сціплы на выгляд, з цягам часу ён набывае даволі масіўнае падстолле, а Х-падобныя ножкі фігурна выпілоўваюцца па краях. Процілеглыя пары ножак у месцах скрыжавання злучаюцца папярочнай рэйкай, прапушчанай праз ножкі і зафіксаванай клінамі. Канструкцыя вызначаецца дабротнасцю, устойлівасцю, прадуманасцю форм, стрыманым спакойным дэкорам, які заключаўся звычайна ў фігурнай выпілоўцы ножак.

Яшчэ адна разнавіднасць рэнесанснага стала — на дзвюх Т-падобных ножках. Такі стол мае масіўнае, сабранае на шыпах падстолле, у тарцах якога мацуюцца дзве шырокія вертыкальныя дошкі з перакладзінамі на ніжніх канцах (для большай устойлівасці стала). Дошкі і перакладзіны фігурна выпілоўваюцца па краях, утвараючы зграбную канструкцыю Т-падобных ножак, таксама змацаваных паміж сабой перакладзінамі з клінамі [32].

У такім жа стылі рабіліся і крэслы. У трапецападобнае сядзенне, што звужваецца да спінкі, нахільна ўстаўляліся чатыры высокія прамыя

153. Крэсла. XIX ст. Са Столінскага р-на Брэсцкай вобл.

ножкі. Да сядзення мацавалася спінка з шырокай дошкі, якая фігурна выпілоўвалася па краях, а нярэдка і наскрозь, ці дэкарыравалася контурнай, трохгранна-выемчатай і нават рэльефнай разьбой геаметрычнага або расліннага характару. Адзначаныя віды мэблі стылістычна блізкія да падобных вырабаў Польшчы, Чэхіі, Славакіі і іншых краін.

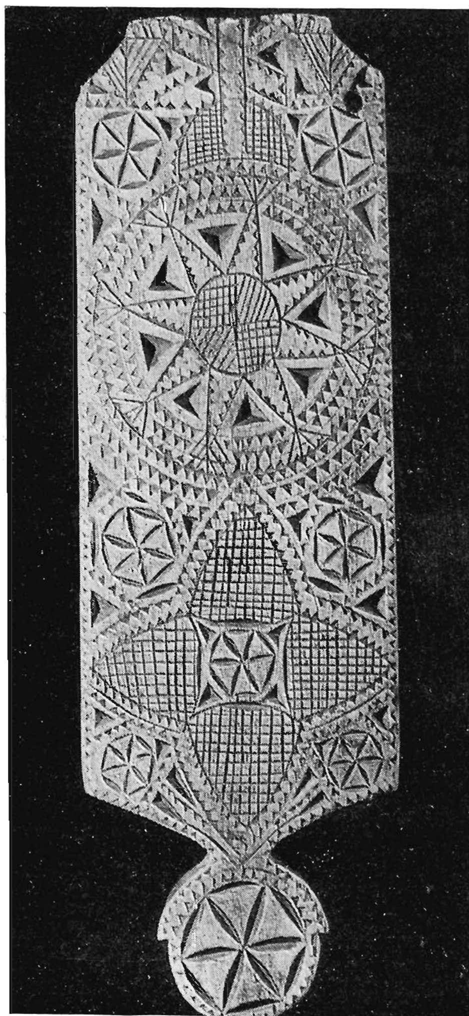
Большасць відаў народнай мэблі аздаблялася звычайна прапілоўкай, характэрнай і для архітэктурнага дэкору. Рэльефная разьба, больш

---

[32] Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Минск, 1982. С. 22.

складаная з тэхнічнага боку, менш характэрна як для народнай мэблі, так і для беларускага народнага разьбярства наогул. Часцей яе прымянялі гарадскія і местачковыя рамеснікі пры аздабленні мэблі на заказ, ды зрэдку некаторыя найбольш умелыя вясковыя сталяры і разьбяры спрабавалі паўтарыць узоры, убачаныя ў багатых сядзібах ці інтэр'ерах цэркваў і касцёлаў. На дробных відах мэблі прапілоўка і накладны дэкор часта спалучаліся з трохгранна-выемчатай ці контурнай разьбой геаметрычнага характару. Шматпялёсткавыя разеткі-сонейкі, зубчыкі, зігзагі можна бачыць на паліцах, лыжачніках, вешалках для ручнікоў.

154. Прасніца. Канец XIX ст. З в. Радасць Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.



Трохгранна-выемчатая і контурная разьба больш характэрная для аздаблення прылад працы, прадметаў хатняга ўжытку, посуду. Гэтыя віды разьбы па дрэву здаўна распаўсюджаны ў народным мастацтве не толькі Беларусі, але і многіх іншых народаў, аднак узораў разьбы раней XIX ст. не захавалася.

Самы старажытны і надзвычай распаўсюджаны від разьбы — трохгранна-выемчатая. На звычайнай гладкай дошцы нажом ці простым разцом выразаліся неглыбокія выемкі геаметрычнага характару, часцей за ўсё трохгранныя. І хаця колькасць такіх нескладаных элементаў невялікая, іх разнастайнае камбінаванне давала бясконцую колькасць непаўторных варыянтаў. Найбольш улюбёны і даўні матыў трохгранна-выемчатай разьбы — шматпрамянёвы круг-разетка, старажытны сімвал сонца, распаўсюджаны і ў мастацтве іншых народаў. Часцей за ўсё такая разетка бывае шасціпялёсткавай, што тлумачыцца лёгкасцю яе разметкі самым простым цыркулем. Трохгранна-выемчатай і контурнай геаметрычнай разьбой аздабляліся часцей за ўсё прасніцы, якія маюць шырокую роўную плоскасць, а таксама качалкі, цуркі для вязання снапоў (цэнтральнае Палессе), дэталі ткацкіх станкоў і іншыя рэчы, якія існавалі ў народным побыце здаўна.

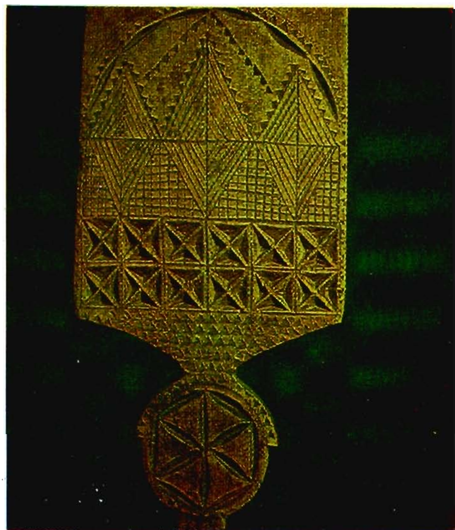
Аднак трэба адзначыць, што дэкаратыўная разьба — з'ява на Беларусі не такая распаўсюджаная, як, напрыклад, у Расіі. Беларускія народныя майстры-дрэваапрацоўшчыкі ў першую чаргу распрацоўвалі і выяўлялі пластычныя магчымасці матэрыялу, што асабліва прыкметна ў драўляным посудзе.

Разнастайны даўбаны посуд — міскі, лыжкі, карцы, чарпакі, сальніцы, ступы, начоўкі, кадобчыкі — быў прыгожым сам па сабе, пры адсутнасці дэкору. Мастацкая выразнасць гэтых вырабаў дасягалася кампактнасцю і прадуманасцю формы, гарманічнасцю частак, зграбнасцю сілуэта. Іх формы вызначаюцца традыцыйнасцю, яны не мяняліся на працягу многіх стагоддзяў. Зроблены з дапамогай нескладаных інструментаў даўбаны посуд устойлівы, манументальны, яго формы звычайна крышачку асіметрычныя, а паверхня, апрацаваная разцом, нібы ўтрымлівае цяпло чалавечых рук. Такімі якасцямі даўбаны посуд Беларусі збліжаецца з аналагічнымі вырабамі Літвы [33], усходняй Украіны [34], Рускай Поўначы [35].

У найбольш старажытных і архаічных вырабах яўна прасочваюцца зоамарфічныя формы, што звязана з культам жывёл і птушак. Несумненна, што зоамарфічным матывам надаваліся калісьці магічныя функцыі, пазней яны сталі сродкам дасягнення канструкцыйна-мастацкай выразнасці. Асабліва характэрныя ў гэтых адносінах карцы для квасу ці вады. Выразаліся яны ў выглядзе глыбокай лыжкі з плоскім дном. Ручка, нібы прыстаўленая да тулава карца амаль вертыкальна, звычайна заканчвалася зарубкай для трымання за край вядра. Ручкі карцоў выразаліся ў выглядзе конскай ці птушынай галавы, пеўневага грэбеня, птушынага хваста. Як правіла, пазбаўленыя натуралізму, яны моцна стылізаваны, форма абагульнена і заўсёды падпарадкавана канструкцыі ўсяго вырабу.

У падобным стылі выразаліся і сальніцы, якія былі абавязковай прыналежнасцю колішняга сялянскага стала. Характэрным узорам з'яўляецца сальніца з Клімавіцкага павета Магілёўскай губерні (ДМЭ) [36]. Яна выразана з аднаго кавалка дрэва ў выглядзе плывучай качкі. Вечка, прымацаванае на шпяньку, ніколькі не парушае цэласнасці скульптурнага аблічча. Сальніца, невялікая па памеры, выглядае ўстойліва, масіўна і манументальна.

155. Фрагмент дэкору прасніцы. Канец XIX ст. З Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.



Добрае апісанне сальніц іншага тыпу, што бытавалі на Віцебшчыне ў 70-х гадах XIX ст., даў М. Я. Нікіфароўскі: «Чатыры дошчачкі зверху і знізу звязаны тонкімі абручамі, знізу ўстаўлена дно, зверху — нахільнае шарнірнае вечка... Узорыстая разьба на дошчачках і нават абручыках простая і аднастайная: то дробныя выразы косых крыжоў, ромбаў, то зубчастыя выразы, то неглыбокія выем-

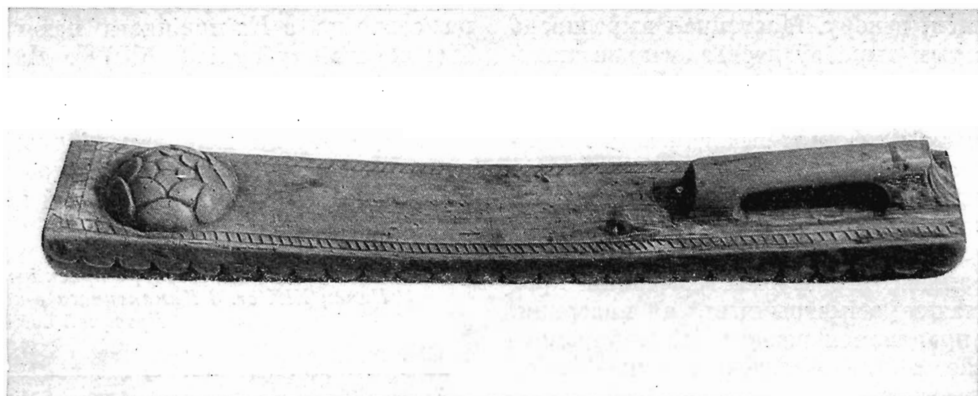
[33] Литовское народное искусство: Деревянные изделия. Вильнюс, 1958. Кн. 2. С. 16—17.

[34] Василенко В. М. Народное искусство. М., 1974. С. 172.

[35] Круглова О. В. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974. Іл. 153, 154.

[36] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Минск, 1972. С. 118, 119.

156. Качалка. Пач. XX ст.
З в. Засвяты Пухавіцкага р-на
Мінскай вобл.



кі» [37]. Такія сальніцы бытавалі не толькі на Віцебшчыне, але і на ўсёй Беларусі, і часам іх сценкі былі ўкрыты суцэльнай трохгранна-выемчатай разьбой.

Цікавымі ўзорамі рэльефнай разьбы па дрэву прадстаўлены набоечныя і пернікавыя дошкі. І тыя і другія не з'яўляліся самастойнымі дэкаратыўнымі вырабамі, а служылі для нанясення ўзору на іншыя вырабы.

Набойка — адзін з найстаражытнейшых промыслаў на Беларусі, вядомы яшчэ ў XII ст.[38] Прыйшоў ён сюды з Усходу праз Расію і ў XVIII—XIX стст. ужо быў распаўсюджаны амаль па ўсёй тэрыторыі Беларусі, аднак пераважаў ва ўсходняй яе частцы.

Да сярэдзіны XIX ст. набоечным промыслам займаліся пераважна гарадскія і мястэчковыя рамеснікі [39], прычым майстэрні Віцебска і іншых усходнебеларускіх гарадоў і мястэчак часта атрымлівалі гатовыя дошкі з Расіі [40]. К канцу XIX ст. набоечны промысел у гарадах не вытрымлівае канкурэнцыі з фабрыкамі і паступова затухае, але вясковыя саматужнікі прадаўжаюць працаваць яшчэ і ў пачатку XX ст. (в. Мішкавічы Полацкага павета) [41]. Набоечныя дошкі, як правіла, яны выраблялі самі, скарыстоўваючы традыцыйныя мясцовыя ўзоры.

Да канца XIX ст. набоечныя дошкі выразаліся з дрэва. Узоры на іх стрыманыя, стылізаваныя, абагульненыя, што дыктавалася асаблівасцямі матэрыялу. Найбольш частыя матывы беларускай набойкі — раслінныя, радзей зоамарфічныя, прычым апошнія больш старажытныя. У зоамарфічных і раслінных узорах найбольш ранніх набоек яшчэ яўна прасочваецца ўплыў Усходу. Узоры пазнейшых дошак (другая палова XIX ст.), асабліва сельскіх майстэрань, складаюцца з традыцыйных, распаўсюджаных у народным мастацтве элементаў: зорак, клетачак, лісточкаў, стылізаваных кветак. Аса-

[37] Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск, 1895. С. 73.

[38] Шлюбскі А. А. Крашаніна (набіванка). Віцебск, 1926. С. 5.

[39] Цэнтрамі набоечнага промыслу былі Віцебск, Веліж, Мінск, Орша, Бабруйск.

[40] Шлюбскі А. А. Крашаніна (набіванка). С. 12.

[41] Там жа. С. 18—19.

бліва частым і любімым быў матыў васілька, які звычайна выразалі з трыма пялёсткамі.

Як і набоечны, пернікавы промысел да XIX ст. задавальняў пераважна патрэбы гараджан, потым шырока распаўсюдзіўся і ў вёсцы. Выпякаліся фігурныя пернікі пераважна ў гарадах і мястэчках (Орша, Копысь, Дуброўна) і тысячамі збываліся на мясцовых кірмашах. У старажытнасці яны выконвалі вельмі важную абрадавую ролю. Фігурныя пернікі былі абавязковай прыналежнасцю вясельных абрадаў, памінак, розных урачыстых момантаў народнага жыцця. Яны былі, бадай, самым даступным і распаўсюджаным ласункам.

Формы для выпечкі пернікаў выразалі з добра вытрыманага дробнаслойнага дрэва майстры-разьбяры, якія добра валодалі даволі складанай тэхнікай заглыбленага рэльефу.

Беларускія пернікавыя дошкі маюць шмат агульных рыс з рускімі. І тыя, і другія, відаць, агульнага паходжання. Яно добра прасочваецца як у матывах — конь, певень, рыба, так і ў характары разьбы — контррэльеф з дробнаўзорыстай арнаментацыяй [42]. Адначасова беларускія дошкі маюць і пэўныя адрозненні ад рускіх. На жаль, недастатковая колькасць матэрыялу [43] не дазваляе зрабіць дэталёвую класіфікацыю беларускіх дошак, як гэта ёсць у рускім мастацтвазнаўстве [44].

Разьба беларускіх пернікавых дошак уяўляе сабой своеасаблівы

157. *Лыжкі. Пач. XX ст. З Віцебскай вобл.*

«двайны рэльеф». Асноўны рэльеф выразаны плаўнымі выемкамі. Глыбіня іх вызначае асноўны контур на перніках. Схілы выемак маюць дадатковую арнаментацыю ў выглядзе зубчыкаў, якія ўроссып ці ланцужкамі аздабляюць асноўны рэльеф. Гэты дэкор часта не звязаны з характарам малюнка і аднолькава можа аздабляць і фон дошкі, і бок каня, і хвост пеўня. Такая арнаментацыя на паверхні перніка надае яму дэкаратыўны выгляд.

Трэба адзначыць, што на беларускіх дошках арнаментацыя была больш сціплай і часцей за ўсё ўвязвалася з асноўным малюнкам, напрыклад абазначала поўсць жывёлы

---

42 Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. Рыс. 132, 133; Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мінск, 1978. С. 78.

43 Невялікая калекцыя дошак з фондаў Беларускага дзяржаўнага музея знікла ў час Вялікай Айчыннай вайны. Адзіны дакументальны матэрыял — ілюстрацыі ў кнізе М. М. Нікольскага «Жывёлы ў звычаях, вераваннях і абрадах беларускага сялянства» (Мінск, 1933).

44 Воронов В. С. О крестьянском искусстве. С. 250—279.

ці пер'е птушкі. На рускіх дошках дробнаўзорыстыя выемкі часта ўкрываюць усю разьбу [45]. Асабліва гэта датычыць дошак XIX — пачатку XX ст., г. зн. таго часу, калі ў рускім народным мастацтве значна

158. Коўшыкі. Канец XIX ст. Мінск. ДМ БССР

ўзрасла роля дэкаратыўнасці. На беларускіх жа магічная, абрадавая роля аздаблення яўна пераважае над дэкаратыўнай.

Заўважаюцца адрозненні і ў матывах разьбы. Калі конь і певень сустракаюцца і на рускіх, і на беларускіх дошках, то казёл — толькі на беларускіх. Агульны для абодвух народаў матыў рыбы таксама атрымаў мясцовыя варыянты: у рускіх — сцерлядзь, у беларусаў — шчупак.

Нават просты пералік матываў разьбы дазваляе пераканацца, што паходзяць яны з глыбокай старажытнасці, калі выконваліся з яўна магічнымі мэтамі. К канцу XIX ст. іх сімвалічнае значэнне паступова забываецца, што, аднак, не аказала ўплыву на фармальны бок гэтых матываў. Трактуюцца яны гэтак жа, як і стагоддзі назад, і нават гарадскія майстэрні не імкнуцца адступаць ад старажытных традыцый. Гэта тлумачыцца, безумоўна, найбольшым попытам у народзе іменна тых перні-каў, дзе адлюстраваны добра вядомыя, традыцыйныя ўзоры.

У другой палове XIX ст. амаль на ўсіх мануфактурах спыніўся выраб дываноў. Толькі некаторыя майстэрні і мануфактуры працягвалі выпрацоўваць шаўковыя тканіны, сукно, парусіну, абрусы і г. д.

З 1850-х гадоў да пачатку першай сусветнай вайны ў в. Агароднікі (Мінская вобл.) дзейнічала пабудаваная Радзівілам вялікая майстэрня па вырабу абрусаў (кіраваў ёю ткач Міхалевіч), якія ткалі на шырокіх кроснах у традыцыйных узорах з перавагай чырвонага і чорнага колераў.

Асноўная маса мастацкіх тканін у гэты перыяд выраблялася ў сялянскім асяроддзі і ў асобных памешчыцкіх і манастырскіх майстэрнях, галоўным чынам бранай, закладной і выбарнай тэхнікамі. Практыкавалася таксама старажытнае ўзорыстае шматрамізнае, або шматнітовае, ткацтва. Малюнак дэкаратыўных посцілак і дываноў, выкананых гэтымі тэхнікамі, геаметрычны ці рас-

159. Чарпак. 2-я пал. XIX ст. З в. Галеўшчызна Віцебскай вобл. Мінск. МСБК

лінны. Пераважныя дэкаратыўныя матывы дываноў, вытканых беларускімі прыгоннымі сялянамі ў XIX ст.,— стылізаваныя кветкі, галінкі, лісце, якія ўтвараюць гарманічную кампазіцыю з цэнтрам. Кам-

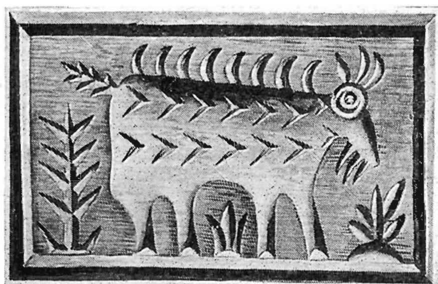
---

[45] Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Фото 133, 135, 136, 140.

пазіцыя завяршаецца бардзюрам з раслiннага арнаменту.

Прыгонная сялянка Ганна Грынкевіч з Рагачоўскага павета Магілёўскай губерні выткала ў 1852 г. цікавы дыван (1,60×1,90 м) [46]. Кампазіцыя яго складаецца з раскіданых па чорнаму фону дробных, вытканых у тры колеры букецікаў кветак, звязаных стужкамі, і завяршаецца бардзюрам з такіх жа кветак. Далікатная лінія рысунка, стрыманая колеравая гама сведчаць аб вялікім майстэрстве і тонкім мастацкім гусце ткачыхі. Дыван работы прыгонных сялян з Рэчыцкага павета Мінскай губерні, створаны ў 50-я гады XIX ст. (1,76×1,90 м) [47], дэманструе ўлюбёны ў народным ткацтве матыў вазона. Цэнтр дывана складаецца з раскіданых кветачак, а вазоны з пышнымі кветкамі ўтвараюць бардзюр, які завяршае кампазіцыю.

160. Пернікавая дошка. Канец XIX — пач. XX ст. З Усходняй Беларусі

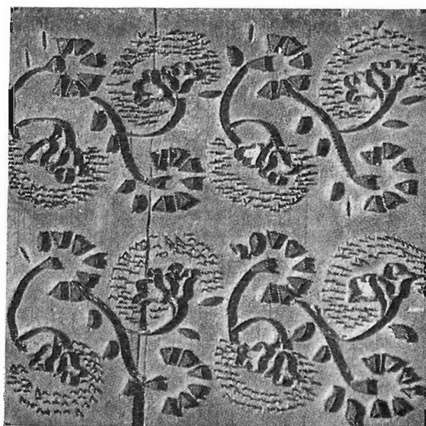


Прырода Беларускага Палесся прадстаўлена на тканым дыване работы прыгонных сялянак Мазырскага павета Мінскай губерні (другая палова XIX ст., памер 1,73×2,08 м). Рознакаляровы вянок мясцовай флоры ўтварае цэнтр дывана, шырокі бардзюр вытканы з такіх жа кветак [48].

З 50—60-х гадоў XIX ст. у Гродзенскай, Мінскай, Віцебскай губернях поруч з ужо існуючымі ў сялянскім асяроддзі ткацкімі тэхнікамі пашыраецца тэхніка габеленавага тыпу, якой шырока карысталіся ў Заходняй Еўропе. Падобную да яе «тапісярную» тэхніку мясцовыя беларускія ткачы прымянялі ўжо ў XVII ст. у прыгоннай майстэрні Ганны Радзівіл. У XVIII — першай палове XIX ст. габеленавая тэхніка была вядома і на многіх іншых ткацкіх прыгонных мануфактурах на тэрыторыі Беларусі. У другой палове XIX ст., калі ткацкія мануфактуры спынілі сваё існаванне, сяляне, якія працавалі на іх, перанеслі гэту тэхніку на хатняе мастацтва і ткалі ёй арнаментальныя дываны [49].

Асобнае месца ў гісторыі беларускага ткацтва займаюць падвойныя тканіны, так званыя гродзенскія дываны. Нямецкі прафесар Конрад Гагм, які адным з першых дэталёва вывучаў гэтыя тканіны, указваў на вузкі раён іх распаўсюджання: Гродна — Беласток — Аўгустаў. Такія

161. Набоечная дошка. Канец XIX ст. З Віцебскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі



[46] Беларускае народнае мастацтва. Мінск. 1951. С. 31.
[47] Там жа. С. 32.
[48] Там жа. С. 33.
[49] Там жа. С. 9.

дываны ім адзначаны яшчэ ў Швецыі, а з другой паловы XIX ст. іх выраб быў сканцэнтраваны толькі ў названым рэгіёне. Гродзенскія дываны маюць старажытную гісторыю і здаўна ўжываліся ў вясельных абрадах.

162. Вільчак. Пач. XX ст. в. Ёдчыцы Клецкага р-на Мінскай вобл.

К. Гагм у залежнасці ад прызначэння падзяляе іх на два тыпы. Да першага ён адносіць дываны, якімі пакрывалі ложак, да другога,— якімі накрывалі стол (К. Гагм лічыць другі тып дываноў больш старажытным [50]). Ткалі іх з чыстай воўны ручным спосабам, ніткі фарбавалі хатнімі сродкамі, выкарыстоўвалі на сямейных і рэлігійных святах і абавязкова пры вясельных абрадах як важную частку пасагу маладой. Таму на большасці такіх дываноў вытканы матывы вясельнага карагода: фігуркі людзей мяжуюцца з фігуркамі птушак і жывёл, сілуэты дзяўчыны і хлопца сімвалізуюць маладую пару. Часта сустракаецца матыў дрэва жыцця з фігуркамі людзей і жывёл. Птушкі і жывёлы (каза, конь) даюцца заўсёды ў профіль, людзі — у фас. І тыя і другія трактуюцца статычна, але з унутраным стрыманым напружаннем. Асабліва прыгожа глядзіцца манументальны дыван з вясельным карагодам і маладой парай.

Па полю многіх гродзенскіх дываноў раскіданы выявы рачкоў ці зорак. К. Гагм сцвярджае, што колькасць і месца іх размяшчэння заўсёды мелі значэнне. Колькасць зорак на фоне дывана, паводле яго думкі, адпавядае колькасці дзён у годзе [51].

Каларыстыка падвойных тканін звычайна двухкаляровая. Часцей спалучаюцца чырвона-цагляныя і залаціста-жоўтыя колеры, зялёны розных адценняў з чорным. Сустракаюцца спалучэнні цёмна-сіняга колеру з карычневым і інш.

Тэхніка ткання гродзенскіх дываноў даволі складаная. Аснова навіваецца на два навоі, кожны з якіх удзельнічае ў стварэнні тканіны пэўнага колеру, і толькі ў месцы арнаментацыі дзве столкі тканіны злучаюцца; колер ніжняга палотнішча стварае ўзор на фоне верхняга і наадварот. Узор набіраецца пры дапамозе пруткоў.

Некалькі старажытных узораў двухасноўных дываноў да 1939 г. захоўвалася ў Гродзенскім гісторыка-археалагічным музеі [52]. Іх колеравая гама пераважна зялёна-фіялетавая ці блакітна-чырвоная. Адзін дыван сіне-чырвоны. Цэнтр апошняга складаецца з раслінных матываў, бардзюр адной пары супрацьлеглых бакоў — таксама з раслінных элементаў, з астатніх двух бакоў геаметрызаваныя фігуркі дзяўчат і хлопцаў чаргуюцца з дрэўцамі ў вазонах і фігуркамі казлоў і пеўняў.

---

[50] Гл.: Szrammówna H. Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej. Wilno, 1939. C. 37—40.

[51] Там жа. С. 37—40.
[52] Там жа.

Дыван 1888 г. вытканы ў два колеры — сіне-фіялетавы і светла-зялёны. Цэнтральнае поле ўсыпана рытмічна размешчанымі дробнымі «рачкамі», стылізаванымі гронкамі вінаграду і ромбамі. Унізе фігуркі дзяўчыны і хлопца. Дыван акаймаваны шырокімі лініямі («фіглон»). У канцы XIX — пачатку XX ст. на мужчыны. Аб гэтым гаворыцца ў справаздачных матэрыялах Віцебскага таварыства сельскіх гаспадароў за 1883 г. Мужчынская праца ў асноўным прымянялася тады, калі ткацтва насіла характар промыслу.

163. Дыван. 2-я пал. XIX ст. Мазырскі р-н Гомельскай вобл.

подвойных дыванах ткалі ружы з лісточкамі, купідонаў, ірысы, у чым адбіўся ўплыў стылю «мадэрн». Кампазіцыі іншых вырабаў складаліся з кветачак, ягад, лісточкаў, размешчаных адпаведна фантазіі майстрых.

Цікавы падвойны чырвона-зялёны дыван 1902 г., які захоўваецца ў касцёле г. п. Поразава Гродзенскай вобласці. Раслінны арнамент на ім глядзіцца як квяцісты луг.

Саматужным ткацтвам у гэты час займаліся не толькі жанчыны, але і

Так, у вядомых прамысловых ткацкіх цэнтрах таго часу — Шклове, Бялынічах, Дуброўне Магілёўскай, Капылі Мінскай губерняў — пераважна працавалі мужчыны [53].

Для больш шырокага развіцця рамёстваў і саматужных промыслаў адкрываліся спецыяльныя школы і рамесныя класы, вучэбныя майстэр-

[53] Руткоўскі Е. С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР // Зап. аддзела прыроды і народнай гаспадаркі. Мінск, 1929. Т. 2. С. 114.

ні, арганізоўваліся музеі саматужных промыслаў [54]. У гэты перыяд у Беларусі было створана некалькі рамесніцкіх школ па розных відах народнага мастацтва [55]. Вучэбна-паказальныя майстэрні арганізоўваліся пры памешчыцкіх дварах. Першую школу ткацтва на Беларусі заснавала графіня Ганна Мооль у г. Рэжыцы Віцебскай губерні ў другой палове XIX ст. Адначасова ёй было адкрыта некалькі магазінаў у Вільні, Варшаве і Пецярбургу для продажу тканых вырабаў гэтай школы-майстэрні. «Адсюль пайшлі ўсе іншыя школы нашага краю,— пісала газета «Наша ніва» ў 1909 г.— ...У Рэжыцкім варштаце (школе) ёсць 10 самалётаў (станкоў), робяцца лепшыя гатункі сукна» [56]. Мастацкія вырабы майстэрні Ганны Мооль вызначаліся высокай якасцю, не саступаючы англійскім тканінам. Тэхніка, прывезеная з Заходняй Еўропы, была дасканалай па тых часах. Ткачыхі пасля заканчэння курсу вучобы ў майстэрні працягвалі працаваць тут або ў іншых ткацкіх майстэрнях.

Ткалі ў Рэжыцкай школе-майстэрні дываны-кілімы па эскізах і малюнках вядомага польска-беларускага мастака К. А. Стаброўскага (1869—1929), прыхільніка мастацкага напрамку «сецэсія».

Школы-майстэрні падобнага тыпу былі адкрыты ў Клецку, Койданаве, маёнтку Барок Дзівінскага павета, пры Слуцкім аддзяленні Мінскага сельскагаспадарчага таварыства, у мястэчках Каты Мінскай губерні і Бранчыцы каля Слуцка, у Дзісне Віцебскай губерні, вучэбна-паказальная прадзільна-ткацкая майстэрня — у Кацельніках Мінскай губерні.

З другой паловы XIX ст. пашыраецца выставачная дзейнасць. Выстаўкі (звычайна сельскагаспадарчыя), на якіх былі прадстаўлены лепшыя ўзоры рамесніцкай творчасці, адбыліся ў Горы-Горацкай сельскагаспадарчай школе (1853), у Пецярбургу (1850, 1870), Маскве (1868) і іншых гарадах. Работы беларускіх саматужнікаў экспанаваліся і на Сусветнай парыжскай выстаўцы 1867 г.[57] Выстаўкі засведчылі, што мастацкая прамысловасць і народнае мастацтва Беларусі другой паловы XIX ст. вызначыліся новымі прыкметнымі здабыткамі. Прамысловыя вырабы адлюстравалі ўплыў тагачасных мастацкіх стыляў; народнае ж мастацтва і народныя мастацкія промыслы захоўвалі старажытную традыцыйную стылістыку сімвалічнага характару, хаця сацыяльна-эканамічныя змены ў жыцці сялянства выклікалі пэўнае развіццё дэкаратыўнага і рэалістычнага напрамкаў.

---

[54] Мусерский М. И. О состоянии в Могилевской губернии кустарной промышленности. Могилев-на-Днепре, 1910. С. 5—13.

[55] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 107—108.

[56] Наша ніва. 1909. № 9.

[57] ЦДГА БССР, ф. 3157, воп. 1, адз. зах. 307, л. 1; ф. 136, воп. 1, адз. зах. 22708, л. 1—15; ф. 2502, воп. 1, адз. зах. 94, л. 12; Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. С. 108.

Глава III

МАСТАЦТВА КАНЦА XIX — ПАЧАТКУ XX СТ.

К канцу XIX — пачатку XX ст. са зменай грамадска-палітычных і эканамічных умоў жыцця беларускага народа істотна змянілася і яго культура. З ростам капіталістычнай вытворчасці на арэну класавай барацьбы выходзіць рабочы клас. Марксісцкія ідэі ўзброілі рабочых магутнай зброяй барацьбы не толькі за свае эканамічныя, але і за палітычныя правы.

З'яўленне адносна буйной капіталістычнай вытворчасці выклікала ўзбуйненне гарадоў, ускладненне іх планіроўкі. Паглыбляецца класавая дыферэнцыяцыя жылой забудовы. Усё большае значэнне ў планіровачнай структуры гарадоў набывае прамысловае будаўніцтва, узвядзенне гандлёвых і фінансавых будынкаў, вакзалаў, бальніц, гасцініц, навучальных устаноў. Шырэй вядзецца азеляненне, добраўпарадкаванне гарадоў. Аднак забудова часам адбываецца яшчэ непланамерна, хаатычна, што часта прыводзіць да парушэння прынцыпу ансамблевасці, які к гэтаму часу замяніў традыцыйны прыём радыяльна-кальцавой планіроўкі. Класавая дыферэнцыяцыя забудовы прывяла да яшчэ большай розніцы паміж цэнтрам, дзе жыла пераважна буржуазія, і рабочымі ўскраінамі.

Развіццё капіталістычнай прамысловасці абумовіла прагрэс у будаўнічай тэхніцы. Шырока выкарыстоўваюцца цэгла, жалезабетонныя вырабы і канструкцыі. Узросшыя тэхнічныя магчымасці будаўніцтва абумовілі пошук новых сродкаў выразнасці, новых прыёмаў у архітэктуры. Аднак у гэты перыяд не склалася якога-небудзь адзінага мастацкага напрамку, а пераважалі дробныя плыні рознага плана і арыентацыі: неакласіцызм, псеўдаготыка, псеўдарускі стыль і інш. Пры характэрнай для іх імітацыі асноўных дэкаратыўных прыёмаў пад старажытную архітэктуру асноўны ўпор рабіўся на знешнюю дэкаратыўнасць фасадаў, што прыводзіла да парушэння сты-

лявога адзінства забудовы, яе ансамблевасці. У канцы XIX ст. у архітэктуру Беларусі пранікае стыль «мадэрн», які тут не атрымаў шырокага распаўсюджання.

Архітэктура Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. развівалася пад непасрэдным уплывам рускай архітэктурнай школы. На тэрыторыі Беларусі былі ажыццёўлены праекты вядомых рускіх дойлідаў Д. Грыма, А. Гагена, В. Кенэля, В. Касякова, І. Фаміна і інш. Гэта былі не проста вялікія майстры архітэктуры, але і прадстаўнікі перадавой рускай інтэлігенцыі, што садзейнічала стварэнню атмасферы творчага ўдасканалення, пошукаў мастацка-эстэтычных ідэалаў.

У канцы XIX — пачатку XX ст. па нацыянальных ускраінах Расійскай імперыі стала актывізавацца грамадскае і культурнае жыццё. З'яўляецца шэраг культурна-асветніцкіх таварыстваў, пачынаецца выданне перыядычнай літаратуры. Усё гэта, хоць і было заціснута ў жорсткія рамкі царскай цэнзуры, садзейнічала кансалідацыі прагрэсіўных сіл грамадства.

Гэты працэс не абышоў і Беларусь. У Мінску, Віцебску, Мазыры, Магілёве з'яўляюцца таварыствы аматараў прыгожых мастацтваў. Акрамя вялікай культурна-асветніцкай работы яны праводзілі палітычную агітацыю сярод насельніцтва. Красамоўным прыкладам гэтага можа служыць дзейнасць Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Мінску. У перыяд рэвалюцыйнага ўздыму 1905—1907 гг. яно распаўсюджвала сацыял-дэмакратычную літаратуру сярод насельніцтва горада.

Дзейнасць мінскага таварыства мела вялікае значэнне і для актывізацыі мастацкага жыцця Мінска і іншых беларускіх гарадоў. Па ініцыятыве арганізатараў таварыства ў 1899 г. у Мінску была адкрыта выстаўка Таварыства перасоўных мастацкіх выставак, на якой экспанаваліся творы У. Макоўскага, М. Касаткіна, І. Рэпіна і іншых вядомых рускіх мастакоў. Іх творы, паказаныя на выстаўцы, вызначаліся сацыяльнай завостранасцю і высокім прафесійным майстэрствам. Выстаўка адыграла вялікую ролю ў справе развіцця беларускага выяўленчага мастацтва. Яна заклікала мастакоў наблізіць мастацтва да народа, вывесці яго па-за сцены майстэрняў.

Прафесійнай мастацкай школы, асноўнай крыніцы падрыхтоўкі кадраў для выяўленчага мастацтва, на Беларусі па-ранейшаму не існавала. Першапачатковую мастацкую адукацыю, неабходную для паступлення ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў і Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, беларускія мастакі, як і раней, атрымлівалі ў Вільні, Кіеве, Адэсе і Варшаве. Знаходзіліся ініцыятары, якія на ўласныя сродкі спрабавалі паладзіць мастацкую адукацыю на Беларусі. Гэта было звязана з вялікімі цяжкасцямі. Іх энергія і настойлівасць натыкаліся на непераадольную сцяну абыякавасці царскай адміністрацыі, якая не была зацікаўлена ў развіцці мастацкай культуры на Беларусі.

Адным з найбольш вядомых ініцыятараў развіцця мастацтва ў Мінску быў архітэктар губернскага праўлення В. Ф. Маас. Асоба гэтага чалавека вельмі адметная. Скончыўшы з сярэбраным медалём Акадэмію мастацтваў, В. Маас некаторы час працаваў архітэктарам у Адэскім інжынерным упраўленні і выкладаў у Адэскай рысавальнай школе.

Пераехаўшы ў 1889 г. у Мінск, В. Маас рашыў адкрыць мастацкую школу, але для гэтага былі неабходны сродкі, якіх ён не меў. З мэтай збору сродкаў па ініцыятыве В. Мааса ў 1891 г. у Мінску была адкрыта мастацкая выстаўка, на якой экспанаваліся творы мясцовых мастакоў. Выстаўка 1891 г. была першай выстаўкай прафесійнага выяўленчага

мастацтва. Яна паклала пачатак рэгулярнай выставачнай дзейнасці беларускіх мастакоў.

Пазней, у 1899 г., пытанне аб адкрыцці мастацкай школы ўзнімае мінскі жывапісец-баталіст А. Папоў (1859—1917). Яго старанні ўвянчаліся поспехам. Апрача рысавальнага класа, які знаходзіўся пад наглядам Акадэміі мастацтваў, у Мінску было адкрыта некалькі прыватных рысавальных школ.

Ініцыятары развіцця мастацкай адукацыі былі не толькі ў Мінску. У Магілёве выкладаў выхаванец Віленскай рысавальнай школы Ф. Пархоменка, у Віцебску — Ю. Пэн. Школа-майстэрня Ю. Пэна за час свайго існавання (1892—1918) падрыхтавала нямала жывапісцаў. Яна стала тым арганізацыйным ядром, на базе якога ўжо пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі было створана Віцебскае мастацкае вучылішча, якое падрыхтавала некалькі пакаленняў беларускіх савецкіх мастакоў.

1890—1900-я гады адзначаны хуткім ростам колькасці беларускіх мастакоў. У Мінску налічвалася многа мастакоў-прафесіяналаў, якія скончылі мастацкія навучальныя ўстановы Масквы, Пецярбурга, Варшавы, Кіева і Адэсы. Гэта дало магчымасць часцей арганізоўваць мастацкія выстаўкі. У перыяд з 1890 па 1917 г. у Мінску і іншых гарадах Беларусі было наладжана каля 10 такіх выставак. Найбольш значнай пасля рэвалюцыі 1905 г. была выстаўка 1911 г., на якой экспанаваліся творы жывапісу, скульптуры і графікі каля 30 беларускіх, літоўскіх, польскіх, украінскіх і рускіх мастакоў.

Велізарнае значэнне для фарміравання матэрыялістычнага светапогляду дзеячаў культуры канца XIX — пачатку XX ст. меў артыкул У. І. Леніна «Партыйная арганізацыя і партыйная літаратура». Ён узброіў мастакоў перадавой тэорыяй, выкрыў ідэйную беззгрунтоўнасць і рэакцыйную сутнасць буржуазнага мастацтва. У той жа час ён вызначыў правільны шлях для мастакоў-рэалістаў, творчасць якіх была неадрыўна ад жыцця народа.

Характарызуючы мастацкае жыццё Беларусі 1890—1917 гг., трэба адзначыць, што імклівая змена падзей, нарастанне рэвалюцыйнага руху патрабавалі найбольш аператыўных сродкаў умяшання ў рэчаіснасць. Таму не выпадкова хутка расце калектыў беларускіх графікаў, якія ў карыкатуры, станковай графіцы, кніжнай ілюстрацыі поўна адлюстравалі падзеі свайго часу.

У гэтыя гады шмат і паспяхова працуюць рысавальшчык і карыкатурыст Станіслаў Богуш-Сестранцэвіч, ураджэнец Гродзенскай губерні, які пазней стаў адным з вядучых польскіх мастакоў-графікаў, Антон Каменскі, выдатны жывапісец і графік І. Яроменка, Казімір Кастравіцкі (Карусь Каганец). У іх работах знайшлі адлюстраванне рэвалюцыйныя падзеі 1905—1907 гг., сацыяльнае расслаенне вёскі, гора і галеча беларускага сялянства, жорсткасць царскага самаўладства.

У жывапісе паглыбляюцца сацыяльныя матывы. Асабліва востра сацыяльная тэма прагучала ў творах Я. Кругера, Ю. Пэна, бытавых кампазіцыях Л. Альпяровіча, акварэлях Э. Сукоўскага і інш. Разам з паляпшэннем каларыстычных і кампазіцыйных рашэнняў у пейзажным жывапісе яўна адчуваецца яго сацыяльная накіраванасць (пейзажы Ф. Рушчыца, Г. Вейсенгофа, раннія пейзажы С. Жукоўскага, К. Стаброўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі і інш.). Амаль зусім знікае гістарычны жанр.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва гэтага перыяду развівалася на аснове жывых традыцый мастацтва папярэдніх перыядаў. Разам з тым фабрычна-заводская вытворчасць прывяла да скарачэння кустарнага мастацтва. Узнікае некалькі ткацкіх, керамічных прадпрыемстваў, шкля-

ных заводаў, дзе побач з прадметамі масавага ўжытку вырабляюцца мастацкія вырабы.

Найбольш распаўсюджаным відам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў асяроддзі сялян і рамеснікаў працягвае заставацца мастацкае ткацтва. Шырока выкарыстоўваецца разьба па дрэву ў аздабленні дамоў, агародж, варот, прадметаў хатняга ўжытку, мэблі. Паспяхова развіваецца вытворчасць мастацкага шкла, керамікі, кафлі, вырабаў з жалеза, лазы, саломы і бяросты і г. д. У мастацкай вытворчасці вялікая доля вырабаў прыпадае на прамысловасць.

У беларускім жывапісе, графіцы і тэатральна-дэкарацыйным мастацтве на працягу XIX — пачатку XX ст. усталёўваюцца рэалістычныя традыцыі. Мастацтва Беларусі развівалася ў цесным кантакце з рускім, а таксама літоўскім, польскім і ўкраінскім. Многія мастакі — выхадцы з Беларусі — вучыліся ў Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу, Вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства ў Маскве, у мастацкіх навучальных установах Кіева, Адэсы, Варшавы.

Рускія мастакі І. Рэпін, І. Шышкін, К. Савіцкі і іншыя аказалі значны ўплыў на творчасць беларускіх жывапісцаў, паслядоўнікаў дэмакратычнага рэалізму,— Ф. Рушчыца, Г. Вейсенгофа, Э. Сукоўскага, Я. Кругера, Ю. Пэна, С. Жукоўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі і інш. Многія з іх сталі носьбітамі тых прагрэсіўных традыцый і тэндэнцый у развіцці рэалістычнага мастацтва, пад уплывам якіх пазней выкрышталізоўвалася беларускае савецкае мастацтва.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

У канцы XIX — пачатку XX ст. Беларусь з насельніцтвам 7,5 мільёна чалавек (да 1914 г.) становіцца важным эканамічным і культурным рэгіёнам Расійскай імперыі. Разам з прамысловасцю важным фактарам паскарэння працэсу урбанізацыі беларускіх гарадоў становіцца чыгуначны транспарт.

Вядучае становішча занялі губернскія і буйныя павятовыя гарады-цэнтры, яны набылі новыя функцыі: транспартных вузлоў, прамысловых, гандлёвых, фінансавых, вучэбных і культурных цэнтраў. Найбольшаю дынамікай росту вызначаўся Гомель, які за перыяд з 1890 па 1917 г. павялічыўся ў 2,7 раза, стаўшы трэцім па колькасці насельніцтва беларускім горадам.

Хуткія тэмпы росту характэрны не толькі для буйных гарадоў (Мінск, Віцебск, Гродна, Гомель, Магілёў), але і для асобных гарадскіх пасяленняў (Баранавічы, Жлобін, Калінкавічы, Ліда, Лунінец, Маладзечна, Орша, Асіповічы, Полацк), размешчаных на скрыжаванні транспартных патокаў.

Баранавічы — адзін з характэрных прыкладаў горадаўтваральнай значнасці чыгунак. Ён узнік як паселішча толькі ў другой палове XIX ст. Перасячэнне дзвюх чыгуначных ліній утварыла тут важны чыгуначны вузел, ад якога пуці ішлі ў пяці напрамках, забяспечваючы зручнасць зносін з многімі прамысловымі цэнтрамі Расіі і заграніцай.

Актыўнае развіццё атрымалі гарады і населеныя пункты (Бяроза, Бабруйск, Барысаў, Ганцавічы, Івацэвічы, Кобрын, Пінск, Рагачоў, Стоўбцы), размешчаныя на транспартных магістралях.

Такім чынам, у сярэдзіне XIX — пачатку XX ст. у Беларусі адбылося далейшае фарміраванне і якаснае развіццё радыяльна-кальцавой планіровачнай структуры рассялення Яна спрыяла росту вузлавых гандлёва-прамысловых цэнтраў, уключэнню дадатковых гарадскіх пасяленняў у адзіную сістэму, узмацненню ўзаемасувязі паміж гарадамі.

На рубяжы стагоддзяў Мінск ста-

навіцца не толькі буйным прамысловым цэнтрам Беларусі, але і займае вядучае становішча ў рэвалюцыйным руху ў рэгіёне. Роля і аўтарытэт Мінска ў палітычным жыцці краіны яшчэ больш узраслі пасля правядзення ў горадзе 1—3 сакавіка 1898 г. I з'езда РСДРП.

Выхад на гістарычную арэну беларускага пралетарыяту, рост рэвалюцыйнага руху, актывізацыя палітычнага жыцця Беларусі адбіваліся на стане мастацтва, нараджалі ў ім новыя формы мастацкага абагульнення жыцця.

Пад уздзеяннем актыўных сацыяльна-палітычных працэсаў, выкліканых першай рускай рэвалюцыяй, у горадабудаўнічай практыцы Беларусі ў пачатку XX ст. усё выразней праяўляюцца тэндэнцыі дэмакратычнага развіцця, што знайшло адлюстраванне ў некаторай нівеліроўцы адрозненняў паміж раёнамі цэнтральнай забудовы і рабочых ускраін. У перыферыйных раёнах з'яўляюцца будынкі масавага прызначэння: бальніцы, багадзельні, школы, тэхнічныя і рамесныя вучылішчы. Разгрупаванне аб'ектаў грамадскага прызначэння вяло да з'яўлення лакальных цэнтраў больш шырокага функцыянальнага зместу (гандлёва-бытавых, вучэбных, лячэбна-аздараўленчых, культурна-спартыўных і г. д.) у параўнанні з лакальнымі цэнтрамі гарадоў феадальнага перыяду, дзе адзінымі збудаваннямі грамадскага прызначэння былі карчма і прыходская царква (ці касцёл). На фарміраванне лакальных грамадскіх цэнтраў у буйных гарадах (Мінску, Віцебску) істотна ўплываў унутрыгарадскі транспарт (конка, трамвай).

У 1890 г. Акцыянернае таварыства конна-чыгуначных дарог у губернскіх гарадах Варонежы і Мінску пабудавала ў Мінску конную чыгунку. Гэта дарога мела два асноўныя маршруты. Першая лінія была пракладзена ад Маскоўска-Брэсцкага вакзала цераз Саборную плошчу (сучасная плошча Свабоды) і далей да завода братоў Лекерт «Багемія» (сучасны піўзавод «Беларусь»). Другая лінія праходзіла ад Віленскага вакзала (сучасная Прывакзальная плошча) да Саборнай плошчы.

Будаўніцтва ў 1898 г. у Віцебску дзвюх трамвайных ліній дазволіла звязаць унутрыгарадскім транспартам тры адносна разгрупаваныя часткі горада. Калі спачатку трасіроўка і выбар напрамкаў руху (конкі, трамвая) вызначаліся месцамі канцэнтрацыі людскіх патокаў (прывакзальная плошча — гістарычна грамадскі цэнтр — прамысловая зона з размяшчэннем там буйных будынкаў грамадскага прызначэння: вакзала, гандлёвых радоў, галоўнага гарадскога сабора, фабрыкі, завода і г. д.), дык у наступным размяшчэнне грамадскіх будынкаў у структуры горада ў многім залежала ад праходжання трас унутрыгарадскога транспарту. З'яўленне конкі, трамвая на якой-небудзь вуліцы цягнула за сабой канцэнтрацыю новых грамадскіх аб'ектаў уздоўж гэтай вуліцы ці паблізу ад яе.

Такім чынам, паступова фарміруюцца новыя прынцыпы горадабудаўніцтва, якія прадугледжваюць рашэнне цэлага шэрагу новых задач: развіццё ўнутрыгарадскога транспарту, інжынерных камунікацый, добраўпарадкавання, азелянення.

Станоўчае значэнне ў развіцці горадабудаўніцтва, асабліва малых і сярэдніх гарадоў, у гэты перыяд адыграла выкарыстанне тыпавых і паўторна прымяняемых праектаў. Да пачатку XX ст. іх наменклатура ў Беларусі была дастаткова шырокая: навучальныя установы, бальніцы, будынкі камунальнага абслугоўвання, культавыя збудаванні. Так, па паўторна выкарыстоўваемых праектах да пачатку XX ст. узведзены касцёлы ў Вілейцы, Красным, Радашковічах, Ракаве. Умелая прывязка праектаў да месца, кампазіцыйная разнастайнасць, выкарыстанне ландшафт-

164. Фрагмент забудовы вуліцы Карбышава ў Гродна. Пач. XX ст.

ных асаблівасцей пэўнай мясцовасці дазвалялі атрымліваць разнастайныя рашэнні.

На планіровачную структуру многіх беларускіх гарадоў канца XIX ст. сур'ёзны ўплыў аказалі чыгункі. Калі ў першыя гады эксплуатацыі чыгунка яшчэ мала ўплывала на структуру гарадскога плана, дык ужо ў канцы першага дзесяцігоддзя яе існавання такія планіровачныя элементы, як прывакзальная плошча, вуліца, вядучая ад вакзала да цэнтра горада, і сам вакзал, набылі важнае і адказнае горадабудаўнічае значэнне. Размяшчэнне вакзала вызначала раён інтэнсіўнага будаўніцтва, фарміравала новую ўнутрыгарадскую транспартную сетку. У губернскіх і буйных павятовых гарадах дамінуючае становішча пачынае набываць ужо не столькі галоўная гарадская плошча, як у час панавання класіцызму, а магістральная вуліца, якая злучае вакзал з гістарычным цэнтрам. Іменна магістральная вуліца ў другой палове XIX — пачатку XX ст. становіцца месцам канцэнтрацыі ўсіх дзелавых, спажывецкіх і культурных зносін, г. зн. грамадскім цэнтрам горада.

Рост гарадскога насельніцтва, развіццё прамысловасці і чыгуначнага транспарту суправаджаліся ростам гарадскіх тэрыторый. Тэрыторыя разрасталася галоўным чынам за кошт будаўніцтва новых прамысловых аб'ектаў (комплексу вытворчых будынкаў і збудаванняў, чыгуначных станцый) і жылля вакол іх.

Важкі ўклад у развіццё архітэктуры і горадабудаўніцтва ў канцы XIX — пачатку XX ст. унесла жыллёвае будаўніцтва. Значна ўзраслі яго тэмпы і маштабы. Да канца XIX ст. тэндэнцыі стыхійнага развіцця тэрыторыі вакол прамысловых аб'ектаў і ўздоўж ліній чыгунак, асабліва ў хуткарастучых гарадах, прывялі да таго, што яны ператварыліся ў вялізныя жылыя масівы.

Да пачатку XX ст. на планах большасці буйных беларускіх гарадоў выразна прасочваецца такое якасна новае змяненне планіровачнай структуры, як пераразмеркаванне значнасці існуючых вуліц, што прывяло да з'яўлення новых унутрыгарадскіх кампазіцыйна-планіровачных восей (гарадскіх дыяметраў). Напрыклад, у Віцебску новы напрамак захад — усход (вул. Вакзальная, сучасная Кірава) з працягам у левабярэжнай частцы вуліцы Замкавай стаў другім дыяметрам горада. Згодна з праектам урэгулявання і пашырэння горада, зацверджаным у 1898 г., неабходна было пашырыць вуліцу Замкавую. Існуючыя габарыты вуліцы ўжо да таго часу не задавальнялі ўсё ўзрастаючы транспартны і пасажырскі патокі, ідучыя ад вакзала. На плане Віцебска 1904 г. кампазіцыйным цэнтрам правабярэжнай часткі значыцца ўжо прывакзальная плошча з прылягаючай да яе сістэмай вуліц.

Кампазіцыйнай воссю Магілёва становіцца Дняпроўскі праспект (сучасная вул. Першамайская). Калі ў пачатку XIX ст. гарадскім цэнтрам з'яўлялася толькі Губернатарская плошча (сучасная плошча Савецкая), дык у пачатку XX ст. ён становіцца больш працяглым, уключаючы Дняпроўскі праспект з сістэмай плошчаў — Губернатарскай, Тэатральнай, Саборнай, Прывакзальнай.

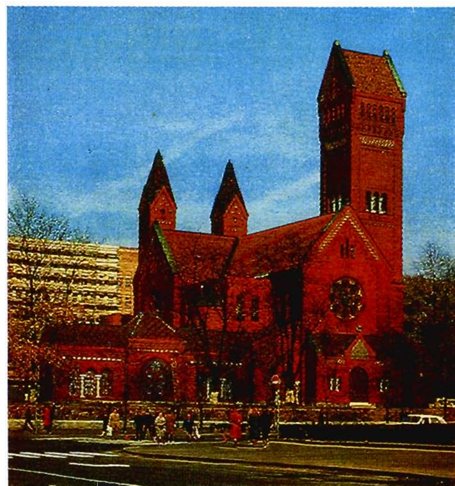
Новы грамадскі цэнтр Мінска пачаў фарміравацца ўздоўж вуліцы Захар'еўскай (сучасны Ленінскі праспект), якая стала асноўнай магістраллю горада.

На рубяжы стагоддзяў гарадскі цэнтр Мінска ўключае не толькі Саборную плошчу і вуліцу Губернатарскую, але і вуліцу Захар'еўскую на значным яе працягу. Ён становіцца грамадска-адміністрацыйным, дзелавым і гандлёва-камерцыйным ядром горада, набываючы, такім чынам, галоўную ролю ў яго прасторавай структуры.

165. Фрагмент забудовы вуліцы К. Маркса ў Гродна. Пач. XX ст.

Забудова цэнтра ажыццяўлялася трох-, чатырохпавярховымі капітальнымі будынкамі і вялася інтэнсіўнымі тэмпамі, што дазволіла ўжо да першага дзесяцігоддзя XX ст. мець зусім сфарміраванае аблічча новага

166. Касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску. 1908.



дзелавога цэнтра. У шэрагу выпадкаў новыя будынкі вельмі тактоўна ўпісваліся ў гістарычна сфарміраваную забудову. Такім удалым прыкладам можа служыць рэканструяваны ў пачатку XX ст. на Саборнай плошчы будынак Гасцінага двара (пазней Купецкі сход). Размешчаны на ўзвышаным месцы, ён новым знешнім аблічам не парушыў гістарычнага ансамбля плошчы. Разам з тым ён эфектна замыкаў перспектыву вуліцы Койданаўскай (сучасная Рэвалюцыйная), прылягаючай да Саборнай плошчы. Будынак Паўночнага банка, перабудаваны ў 90-х гадах XIX ст., удала гарманіраваў з забудовай гасцінічнага комплексу «Еўропа».

У пачатку XX ст. вуліца Захар'еўская становіцца не толькі самай працяглай, але і кампазіцыйнай воссю плана горада, сканцэнтраваннем культурнага і грамадскага жыцця. К канцу першага дзесяцігоддзя XX ст. яе працягласць значна павялічылася: яна стала пачынацца на перакрыжаванні з вуліцай Маскоўскай і заканчвалася ў раёне сучаснай вуліцы Сурганава. Забудова гэтай магістралі вялася капітальнымі жылымі і грамадскімі будынкамі. Фрагменты дарэвалюцыйнай забудовы, што захаваліся дагэтуль невялікімі астраўкамі — касцёл Сімяона і Гелены, ці Чырвоны касцёл (цяпер будынак Саюза кінематаграфістаў БССР — Дом кіно), былыя даходныя дамы (сучасная вул. Савецкая, 17, 19), будынкі Страхавога сельскагаспадарчага таварыства (цяпер адміністрацыйны будынак), духоўнай кансісторыі (Музей гісторыі войск Чырванасцяжнай Беларускай ваеннай акругі), царкоўна-археалагічнага музея (Дом работнікаў мастацтваў),— дазваляюць у пэўнай ступені меркаваць аб архітэктурна-мастацкім аблічы гэтай вуліцы ў пачатку XX ст.

У сваю чаргу вуліца Маскоўская, атрымаўшая назву ад Маскоўска-Брэсцкага чыгуначнага вакзала, з'явілася фактычным прадаўжэннем вуліцы Захар'еўскай у паўднёва-заходнім напрамку. Забудова вуліцы вялася капітальнымі двух-, трохпавярховымі цаглянымі будынкамі, на першых паверхах якіх размяшчаліся розныя ўстановы абслугоўвання, верхнія ж паверхі адводзіліся пад жыллё, што здавалася ў наём. На плошчы пры зліцці вуліц Маскоўскай і Захар'еўскай у пачатку XX ст. быў пабудаваны Чыгуначны сабор (не захаваўся). Гэта буйное культавае збудаванне ў руска-візантыйскім стылі ў значнай ступені пераўтварыла характар забудовы абедзвюх вуліц. На перасячэнні вуліцы Маскоўскай з чыгуначнымі пуцямі ў 1912 г. быў пабудаваны пуцеправод, які значна палепшыў сувязь і транспартныя зносіны паміж Маскоўска-Брэсцкім вакзалам і цэнтральнымі раёнамі горада.

У той жа час адбываецца ператварэнне некалі другараднай вуліцы Падгорнай (сучасная вул. К. Маркса), якая пэўным чынам дублíравала Захар'еўскую, у адну з галоўных вуліц горада. На рубяжы стагоддзяў тут былі пабудаваны Дваранскі сход, гарадскі тэатр, дзяржаўны банк, мужчынская і жаночая гімназіі, шматкватэрныя даходныя дамы, буйны гарадскі асабняк графа Чапскага. Гэтыя збудаванні ў многім змянілі аблічча вуліцы. Значна ўзрасла роля вуліцы Магазіннай (сучасная вул. Кірава), што праходзіла паралельна вуліцам Падгорнай і Захар'еўскай і звязвала вакзал з паўднёвай часткай горада.

Далейшае развіццё горада ў паўночна-ўсходнім напрамку абумоўлена наяўнасцю гістарычна сфарміраваных уездаў у горад з боку асноўных транспартных шляхоў. Галоўнай магістраллю ў паўночна-ўсходняй частцы горада заставалася вуліца Аляксандраўская (сучасная вул. М. Горкага), што злучала Стара-Віленскі тракт з гістарычным цэнтрам горада — Ніжнім рынкам. Буйнымі апорнымі збудаваннямі на гэтай вуліцы з'явіліся будынкі духоўнай семінарыі і піваварны завод «Багемія» (сучасны піўзавод «Беларусь»), якія пэўным чынам спрыялі інтэнсіўнай забудове прылягаючых кварталаў Троіцкага прадмесця.

Гомель, як ужо адзначалася, з усіх беларускіх гарадоў у эпоху капіталізму вызначаўся найбольшай дынамікай росту, што адбілася на характары змянення яго архітэктурна-планіровачнай структуры, а галоўнае — цэнтра. Пачынаючы з сярэдзіны XIX ст. з дробнага павятовага горада к першаму дзесяцігоддзю XX ст. ён ператварыўся ў прамыслова-гандлёвы і культурны цэнтр Беларусі.

167. Фрагмент забудовы вуліцы Астроўскага ў Мінску. Канец XIX — пач. XX ст.

Планіровачная схема цэнтральнай часткі Гомеля сфарміравалася да першай паловы XIX ст. Горад набыў рэгулярную планіровачную структуру. Кампазіцыйным цэнтрам з'яўляўся палацава-паркавы ансамбль (сучасны Парк культуры і адпачынку імя А. В. Луначарскага, абласны краязнаўчы музей і Палац піянераў і школьнікаў), які захаваў сваю горадабудаўнічую значнасць да гэтага часу. Дзве прамалінейныя вуліцы — Замкавая (сучасны праспект Леніна) і Румянцаўская (вул. Савецкая) — паслужылі асновай у фарміраванні двухпрамянёвага характару вулічнай структуры горада. Яны звязвалі галоўную плошчу, размешчаную перад палацам, з іншымі раёнамі горада. Гэтыя магістралі арыентаваны такім чынам, што купал палаца замыкаў іх перспектыву і добра праглядаўся на значнай адлегласці. Быў выкарыстаны і традыцыйны для горадабудаўнічай практыкі прыём кампазіцыйнага спалучэння нізкага масіву жылой забудовы і вертыкальных дамінант палацавага комплексу і культавага збудавання, якія адыгрывалі значную ролю ў прасторавым і мастацкім абліччы горада. Уся астатняя вулічная сетка падпарадкоўвалася галоўным магістралям.

Прыкметна змянілася аблічча Румянцаўскай вуліцы. К пачатку XX ст. яна расцягнулася ад галоўнай плошчы і перайшла ў шасейную дарогу Кіеў — Пецярбург. Гэта вуліца стала адміністрацыйна-грамадскім і культурным цэнтрам горада. Тут былі сканцэнтраваны гандлёва-камерцыйныя ўстановы, банкі, біржы, гасцініцы, магазіны, даходныя дамы. У цэнтральнай частцы Румянцаўскай вуліцы ў сярэдзіне XIX ст. быў разбіты гарадскі бульвар. Забудова вулі-

168. Капліца Паскевічаў у палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі. 1870—1889

169. Будынак царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску. 1913

цы ажыццяўлялася двух-, чатырохпавярховымі капітальнымі будынкамі.

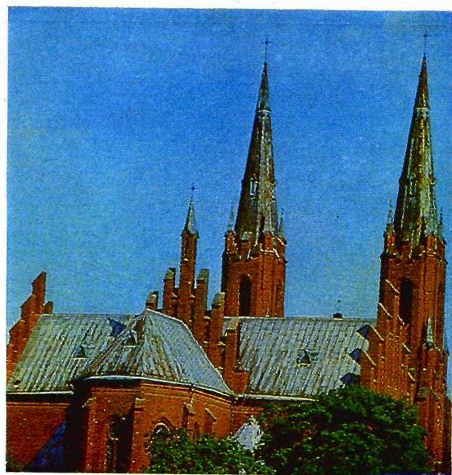
Адна з асаблівасцей забудовы вуліцы Румянцаўскай заключалася ў тым, што буйныя грамадскія будынкі (банкі, канторы вядомых гандлёвых фірм, гасцініцы, культавыя збудаванні) узводзіліся ў месцах яе перасячэння з другараднымі вуліцамі. Расстаноўка вертыкальных акцэнтаў па чырвонай лініі вуліцы мела на мэце ўтварэнне асобных ансамбляў. Гэтыя будынкі стваралі кампазіцыйны рытм усёй забудовы вуліцы, што спрыяла ўзмацненню яе эмацыянальнага ўздзеяння.

У канцы XIX — пачатку XX ст. у забудове беларускіх гарадоў прасочваецца пейзажны прынцып арганізацыі гарадскога асяроддзя са свабодным размяшчэннем буйных грамадскіх будынкаў, улічваючы канкрэтны гарадскі ландшафт мясцовасці. Цэнтральная забудова ажыццяўлялася з арыентацыяй на ўласныя гістарычныя і мастацкія традыцыі. Наглядная ілюстрацыяй могуць служыць будынкі былых жаночых епархіяльных вучылішчаў у Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1889, сучасны будынак сярэдняй школы-інтэрната па вул. Вароўскага, 29) і ў Віцебску (архіт. А. Паўлоўскі, 1898, цяпер будынак аблвыканкома); грамадзянскія пабудовы: царкоўна-археалагічны музей у Мінску (архіт. В. Струеў, 1913, цяпер Дом работнікаў мастацтваў); радзільны дом у Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, 1916, сучасны будынак ваеннага шпіталя); культавыя пабудовы: касцёл у Паставах (архіт. А. Гойбель, 1880—1887); царква-пахавальня князёў Святаполк-Мірскіх у г. п. Мір (архіт. Р. Марфельд, 1901).

Пры забудове галоўных вуліц беларускіх гарадоў архітэктары засяроджвалі асаблівую ўвагу на вузлавых з горадабудаўнічага пункту по-

гляду аб'ектах, якія дазвалялі ў значнай ступені расшырыць радыус візуальнага ўздзеяння. Тыпалагічная наменклатура збудаванняў, якія з'яўляюцца вузлавымі пунктамі ў горадабудаўнічай структуры горада, з сярэдзіны XIX — пачатку XX ст. значна ўзрасла. Разам з тым культавыя збудаванні па-ранейшаму заставаліся важнымі кампазіцыйнымі акцэнтамі, што спрыялі развіццю сілуэтна-маляўнічага характару панарамы горада і адыгрывалі важную ролю ў стварэнні пазавулічных арыенціраў. Напрыклад, неагатычны касцёл у Паставах (архіт. А. Гойбель, 1880—1887), пабудаваны ў цэнтральнай частцы горада на адкрытым участку, абкружаным возерам і р. Мядзелкай, звязаны з сістэмай

170. Троіцкі касцёл у г. п. Відзы Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. 1914. Бакавы фасад



вуліц і рознымі часткамі горада. Трэба адзначыць, што асноўная маса касцёлаў, што з'явіліся ў малых гарадах і мястэчках паўночна-заходняй Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX ст., вызначалася буйнамаштабнасцю аб'ёмна-прасторавых рашэнняў. Вялізнымі памерамі яны падаўлялі навакольную адна-, двухпавярховую забудову, станавіліся арыенцірамі больш шырокага акружэння — прыроднага ландшафту. Напрыклад, Троіцкі касцёл у г. п. Відзы Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці (архіт. В. Міхневіч, 1914). Вышыня яго васьмігранных шатровых завяршэнняў гатычных веж раўнялася 59 м. Падобнай буйнамаштабнасцю вызначаліся касцёл Сэрца Ісуса ў в. Слабодка Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці (1903), касцёл у в. Краснае Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці (пачатак XX ст.), касцёл у в. Суботнікі Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці (пачатак XX ст.).

Касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску (архіт. У. Маркопі і Т. Паяздэрскі, 1908—1910) арганізаваў вельмі абмежаваны прастор прылягаючых жылых кварталаў, і толькі яго высокія вежы закрывалі далёкую перспектыву вуліцы Аляксандраўскай (сучасная М. Горкага) — адной з найбольш працяглых вуліц горада.

Важную кампазіцыйна-прасторавую ролю ў забудове беларускіх гарадоў сталі адыгрываць помнікі манументальнага мастацтва. Прычым калі раней яны ставіліся толькі на плошчах, што было вынікам іх грамадскай значнасці ў гарадах, дык у пачатку XX ст. помнікі ўсё часцей будаваліся на шырокіх вуліцах, бульварах, у месцах канцэнтрацыі грамадскага жыцця.

Так, у Кобрыне помнік у гонар герояў 1812 г. (скульпт. С. Ота, архіт. Д. Маркаў, 1912) быў пабудаваны на цэнтральнай вуліцы горада. Кампазіцыя помніка вызначаецца яснасцю, пластычнай цэласнасцю архітэктурнай і скульптурнай формы.

Вертыкальная кампазіцыя помніка-абеліска ў гонар 100-годдзя геранчнай бітвы пад Віцебскам у Айчыннай вайне 1812 г. (архіт. І. Фамін, 1912) замыкала перспектыву Дварцовай вуліцы (сучасная Савецкая) і арганізавала прастору перад палацам губернатара. Манумент уда-

ла ўпісаўся ў каркас вертыкальных акцэнтаў набярэжнай Дзвіны, якасна ўзбагачаючы архітэктурна-прасторавую кампазіцыю прырэчнай панарамы горада.

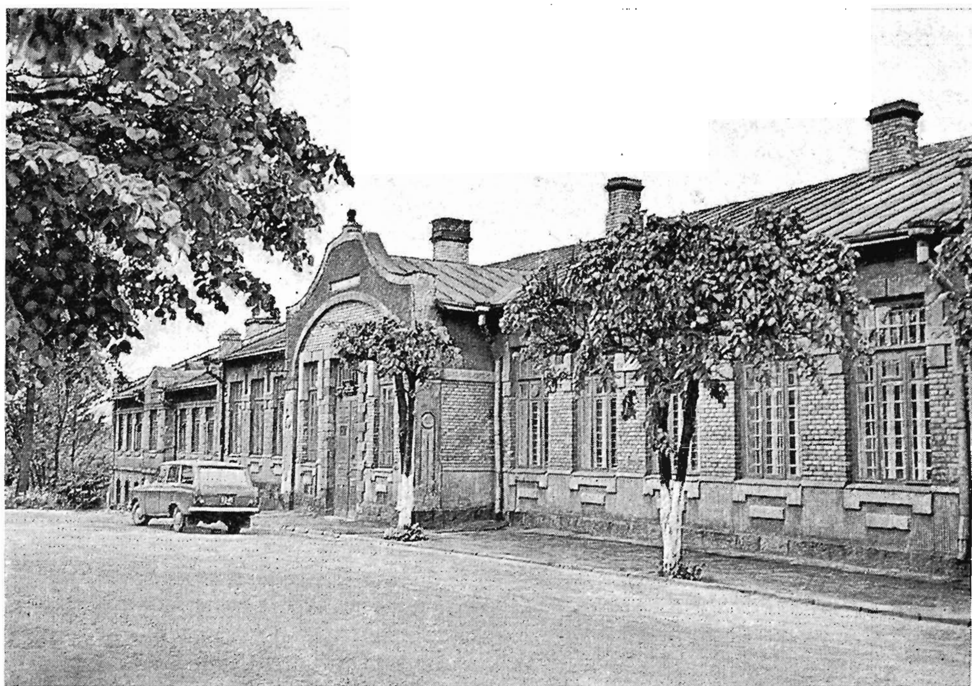
Разам з устаноўкай помнікаў у гарадах у канцы XIX — пачатку XX ст. прасочваецца пэўная заканамернасць ва ўзвядзенні помнікаў непасрэдна на месцах буйных гістарычных баталій.

Комплексным падыходам вызначалася стварэнне мемарыяльнага ансамбля ў в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.) на месцы бітвы 1708 г., дзе была атрымана першая перамога рускай рэгулярнай арміі на чале з Пятром I над шведскім корпусам генерала А. Левенгаўпта. Гістарычна натуральнае прыроднае асяроддзе і мемарыяльныя збудаванні ўспрымаліся ў арганічным адзінстве. Характэрна, што само асяроддзе з'яўлялася адным з важнейшых элементаў псіхалагічнага ўздзеяння.

Мемарыяльны ансамбль «Лясны» ўключаў у сябе драўляны храм, узведзены ў 1708 г. па асабістаму загаду Пятра I, помнік у выглядзе скалы, на вяршыні якой сядзеў арол, устаноўлены ў 1908 г. (аўтар — вядомы рускі скульптар-анімаліст А. Обер), храм-помнік, пабудаваны па праекту вядомага рускага архітэктара А. Гагена. Сінтэз архітэктурна-мастацкіх і ландшафтных форм у поўнай ступені адлюстроўвае як філасофскую ідэю мемарыяльнага збудавання, так і яго вобразнасць. Храм-помнік успрымаецца з любой адлегласці з аднолькавым эмацыянальным уздзеяннем.

Вялікай мастацкай выразнасцю вызначаецца белакаменная капліца-

171. Будынак банка ў г. Слоніме Гродзенскай вобл. 1905



помнік, установлены на 12-м кіламетры шашы Магілёў — Бабруйск (в. Салтанаўка Магілёўскага р-на) па праекту архітэктара К. Міхайлава ў 1912 г. Падкрэсленая манументальнасць невялікага па аб'ёму збудавання дасягнута дзякуючы чысціні і дакладнасці плана, цэласнасці кампазіцыйнага ладу. Сродкі мастацкага выяўлення архітэктар выбраў з архітэктурнай спадчыны рускага класіцызму.

Установленыя ў Беларусі помнікі ратнай славы неслі шматгранную сэнсавую нагрузку: служылі наглядным сімвалам магутнасці Расіі, славілі брацкую дружбу, замацаваную пралітай крывёй на палях бітваў, выхоўвалі будучыя пакаленні ў духу патрыятычнай гордасці, вучылі памнажаць слаўныя справы продкаў, служылі сродкам эстэтычнага выхавання.

* * *

На рубяжы стагоддзяў у беларускай архітэктуры поўнага развіцця дасягнулі гістарычныя формы — неарэнесанс, неаготыка, неабарока і інш. Многія передавыя беларускія архітэктары інтуітыўна адчувалі крызіс эклектыкі, пераасэнсоўвалі свае адносіны да мінулага, сённяшняга і будучага. Найбольш паслядоўным прадстаўніком стылізатарства ў Беларусі быў гомельскі архітэктар С. Шабунеўскі (1871—1937 гг.). У большасці яго твораў праявіўся прынцып свядомага ідэйна-мастацкага выбару поўнага стылю, адпавядаючага прызначэнню будынка: рэнесансу — для гімназіі (Гомель, 1898), готыкі — для каталіцкага касцёла (Рэчыца, 1904), маўрытанскага стылю — для сінагогі (Гомель, 1908), класіцызму — для раддома (Гомель, 1916). Яго творчы метад базіраваўся на рацыяналістычным уліку функцыянальнага, канструкцыйнага і эстэтычнага бакоў архітэктуры.

172. Капліца ў в. Бяльмонты Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. Пач. XX ст.

У 1900-я гады ў беларускай архітэктуры назіраецца новая хваля рэтраспектывізму, крыніцай натхнення якой становіцца творчасць вядучых майстроў рускага класіцызму канца XVIII — пачатку XIX ст. У сучасных даследаваннях гэты напрамак называюць па-рознаму: класіцыстуючы «мадэрн», неакласіцызм ці рэтраспектывізм. Асаблівасць гэтага новага мастацкага напрамку заключалася не толькі ў свядомай арыентацыі на мінулае, але і ў імкненні да рэканструкцыі фармальнай сістэмы стыляў мінулага. Па сваёй сутнасці неакласіцызм, нягледзячы на дэкларатыўную традыцыйнасць, з'яўляўся стрымальным пачаткам, які тармазіў тыя заваёвы ў архітэктуры, якія абвяшчаў «мадэрн» (у разуменні архітэктуры як мастацтва афармлення прасторы і арганізацыі навакольнага асяроддзя).

Найбольш яскрава гэты напрамак праявіўся ў Беларусі ў творчасці мінскіх архітэктараў С. Гайдукевіча і Г. Гая (даходныя дамы па вул. Захар'еўскай, сучасная Савецкая, 17, 19; будынак Таварыства сельскагаспадарчага страхавання; сучасная

вул. Урыцкага; даходны дом па вул. Падгорнай, сучасная К. Маркса, 46). Цікава вырашаны будынак рэальнага вучылішча ў Гродна (грамадз. інж. Државецкі і Езіёрскі, 1907, цяпер адміністрацыйны будынак). Найбольш вядомым творам неакласіцызму з'яўляецца названая вышэй мемарыяльная капліца ў в. Салтанаўка Магілёўскага раёна. З уздымам грамадска-дэмакратычнага руху ў Расіі пасля першай рускай рэвалюцыі (1905—1907 гг.) творчая і грамадская актыўнасць перадавых беларускіх архітэктараў значна павысілася. У горадабудаўнічай практыцы Беларусі ўсё больш выразна праяўляюцца тэндэнцыі дэмакратычнага развіцця. Гэта знайшло сваё адлюстраванне ў нейкай нівеліроўцы паміж цэнтральнай забудовай і рабочымі ўскраінамі. У перыферыйных раёнах з'яўляюцца будынкі масавага прызначэння: бальніцы, багадзельні, школьныя будынкі, тэхнічныя і рамесныя вучылішчы, народныя дамы. Агульнадаступнымі становяцца культурна-асветныя ўстановы, размешчаныя ў цэнтральнай частцы горада: тэатры, кінатэатры, бібліятэкі, музеі, спартыўныя збудаванні і г. д.

Жаданне перадаць не само жыццё, а толькі яго настрой, яго «тайну» нараджала асаблівы спосаб адлюстравання, які ў архітэктуры праявіўся ў стылі «мадэрн». Архітэктары, якія належалі да гэтай плыні, адмаўляліся ад эклектызму і стылізатарства. Адной з асаблівасцей развіцця стылю «мадэрн» у Беларусі з'явілася яго дваістасць і супярэчлівасць пры параўнальна абмежаваным распаўсюджанні і недаўгавечнасці. Засваенне архітэктурнай спадчыны сярэдневякоўя адбываецца, з аднаго боку, праз готыку з усведамленнем яе канструкцыйных і формаўтваральных прынцыпаў, з другога — праз архітэктуру рускага ранняга сярэдневякоўя, у якой масіў сцяны выступае як канструкцыйная плоскасць.

Першы шлях меў адносна раўнамернае распаўсюджанне па ўсёй тэрыторыі Беларусі. Характэрнымі прыкладамі могуць служыць сядзібны дом Козел-Паклеўскіх у маёнтку Чырвоны Бераг (Жлобінскі р-н Гомельскай вобл.), пабудаваны архітэктарам К. Шрэтэрам у 1890—1893 гг. (цяпер галоўны вучэбны корпус Чырвонабярэжнага сельскагаспадарчага тэхнікума), будынак пазямельна-сялянскага банка ў Віцебску (архіт. К. Тарасаў, 1914, цяпер Віцебскі ветэрынарны інстытут), капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага раёна Магілёўскай вобласці (архіт. А. Гаген, 1912), асабняк у Бабруйску (1910—1912), вучэбны корпус Лужаснянскай земляробчай школы (сучаснага Лужаснянскага сельскагаспадарчага тэхнікума імя Ф. А. Сурганава) у Віцебскім раёне (1909).

Адным з актыўных прапагандыстаў «мадэрна» ў Беларусі быў мінскі архітэктар А. Краснапольскі. Перапрацоўваючы знешнюю гістарычную форму (у бок спрашчэння), ён імкнуўся да творчага сінтэзу традыцый і прагрэсіўнага наватарства.

Нягледзячы на кароткі час існавання, у развіцці «мадэрна» ў Беларусі яўна вылучаюцца два этапы.

Першы — ранні «мадэрн» — адносіцца да 1890—1907 гг. Характэрная яго асаблівасць — дэманстратыўная адмова ад механічнага капіравання гістарычных архітэктурных форм, характэрнага для эклектыкі і стылізатарства. Ранняму «мадэрну» ўласціва дыялектычнае адзінства карыснага і прыгожага. Гэта праяўлялася не столькі ў прасторавай арганізацыі аб'ёмаў будынка, колькі ў фарміраванні новай сістэмы дэкаратыўна-пластычнай пабудовы, якая вызначаецца лініяй, формай, плоскасцю (у Гродна — былая крэдытная кантора па вул. Сацыялістычнай, 46; жылы дом па вул. Кірава, 32; у Гомелі — жылы дом па вул. Вялецкага, 5 і інш.).

У дэкаратыўнасці ранняга «мадэрна» дастаткова выразна адчуваец-

ца ўплыў эклектыкі з яе цягай да дэталей. Прасочваюцца два тыпы дэкору, адзін з якіх арганічна быў звязаны з канструкцыяй (абрамленне аконных і дзвярных праёмаў, дзвярных пераплётаў, металічных рашотак балконаў, лесвічных клетак, уваходных казыркоў і г. д.), другі процістаўляўся канструкцыйнай форме і характарызаваўся графічным рэльефным арнаментам, а таксама маляўнічасцю мазаічнага жывапіснага пано. Прыкладамі, ілюструючымі ўсе гэтыя рысы і ўласцівасці «мадэрна» ў Беларусі, могуць служыць збудаванні: Купецкі сход у Мінску (цяпер адміністрацыйны будынак на пл. Свабоды), дом урача ў Гродна (цяпер медыцынскі пункт па пераліванню крыві па вул. Студэнцкай, 6), даходны дом у Магілёве (вул. Леніна, 35), Камерцыйны банк у Слоніме (сучасны будынак дзяржаўнага банка).

Другі этап развіцця «мадэрна» ахоплівае 1907—1917 гг. Гэта ўжо першая фаза пераходу да функцыянальнай архітэктуры. Творчая праграма архітэктараў-антыэклектыкаў прадугледжвала ўстанаўленне сувязі паміж формай і функцыяй. Яны ўсё часцей звяртаюцца да сучасных канструкцый і новых будаўнічых матэрыялаў, шырока выкарыстоўваюць колер. Цікава працаваў у гэтым плане архітэктар А. Краснапольскі. У сваёй тэарэтычнай канцэпцыі і непасрэдна ў творчай практыцы ён імкнуўся да стварэння выразных па пластыцы аб'ёмаў і форм. Гэта дастаткова поўна адлюстравана ў архітэктуры даходнага дома Е. Кастравецкай у Мінску (сучасная вул. Кірава, 11), пабудаванага ў 1911 г. па яго праекту.

Кампазіцыя дома складаецца з трох асноўных аб'ёмаў. Мастацкая трактоўка кожнага аб'ёма з'яўляецца своеасаблівай варыяцыяй адной агульнай тэмы. Пластыка фасадаў пабудавана на зрухах і кантрастах выемак і зрэзах форм, актыўнасці форм аконных і дзвярных праёмаў, віртуознасці выкарыстання фактурна-колеравых кантрастаў, паўтаральнасці матываў дэкаратыўнай арнаментыкі. Усе архітэктурныя дэталі і формы прарысаваны геаметрычна дакладна і выкананы амаль скульптурна пры высокай якасці аддзелачных работ.

Фасад, звернуты на вуліцу Кірава, вызначаецца спакоем, ураўнаважанасцю архітэктурных мас пры агульнай сіметрычнай кампазіцыі. Яго цэнтральная частка вылучаецца вертыкальным размяшчэннем аконных праёмаў і завяршаецца атыкам паўцыркульнага абрысу. Фасад, звернуты на вуліцу Валадарскага, наадварот, мае асіметрычную кампазіцыю, яго фланкіруюць два трапецападобныя атыкі.

Эпіцэнтр напружання прыпадае на вуглавы, цэнтральны аб'ём будынка. Яго пластычная гратэскнасць падкрэслена навісаючым эркерам другога паверха, над якім кансольна выступаў геаметрычна строгі аб'ём вышэйшага паверха, завяршэннем якога была мудрагелістай формы навугольная вежка (не захавалася). Аб'яднаўчымі матывамі ўсіх частак будынка служыць высокі атынкаваны, з вертыкальным рэльефам цокальны паверх і шырокі карнізны пояс з рэльефнай паверхняй, які абкружае будынак.

У знешнім выглядзе збудавання адчуваецца схільнасць да экспрэсіі, драматызацыі архітэктурных мас, што выклікае нейкі неспакой пры першапачатковым яго ўспрыняцці. Многія сучаснікі архітэктара, уключаючы і спецыялістаў-мастацтвазнаўцаў, не маглі па заслугах ацаніць гэты твор А. Краснапольскага. За будынкам доўгі час была замацавана назва «дзікі дом».

Сваю творчую пазіцыю ў адносінах да мастацтва і архітэктуры А. Краснапольскі папулярызаваў у шматлікіх артыкулах. Ён падкрэсліваў імкненне да стварэння па магчымасці выразных і абагульненых форм

173. Касцёл Ушэсця ў в. Дзярэчын Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл. 1906—1910

і плоскасцей, да надання архітэктуры большай манументальнасці, лаканізму форм і рацыяналізму ў аб'ёмна-планіровачным рашэнні. Новае разуменне заканамернасцей пабудовы архітэктурнага арганізма, адраджэнне ў ім пластычнай мастацкай мовы — вось у чым ён бачыў прагрэсіўную ролю «мадэрна». Іменна гэтыя, якасна новыя пазіцыі ў адносінах да прасторавага і пластычнага вырашэння дазваляюць паставіць мінскага архітэктара А. Краснапольскага ў адзін рад з вядомымі майстрамі рускай архітэктуры.

У новую эпоху далейшае асэнсаванне пытанняў мастацкай накіраванасці ў архітэктуры набыло важнае значэнне. З архітэктурна-мастацкіх напрамкаў пачалі вылучацца такія стылявыя плыні, як неаготыка, неарускі стыль, візантыйскі стыль, неакласіцызм. У Беларусі найбольшае распаўсюджанне атрымаў неакласіцызм. Многія збудаванні, выкананыя ў гэтым стылі, вызначаліся высокімі мастацкімі якасцямі. Дастаткова назваць будынак былога Таварыства страхавога агенцтва ў Мінску, будынак былога рэальнага вучылішча ў Гродна, банкаўскія ўстановы ў Гомелі, Баранавічах, Брэсце, Мінску, а таксама значную колькасць буйных даходных дамоў у Мінску, узведзеных па праектах архітэктараў С. Гайдукевіча і Г. Гая. Іх творчасць аказала прыкметны ўплыў на фарміраванне эстэтычных канцэпцый неакласіцызму ў Беларусі.

На пабудовах, узведзеных гэтымі архітэктарамі ў Мінску,— будынак Таварыства страхавога агенцтва (Г. Гай, 1913, сучасны адміністрацыйны будынак на рагу Ленінскага праспекта і вул. Урыцкага), былыя даходныя дамы па вуліцах К. Маркса, 9 (Г. Гай, 1912), Савецкай, 19 (Г. Гай, 1911—1912), Савецкай, 17 (С. Гайдукевіч, 1912), Савецкай, 20 (С. Гайдукевіч, 1913, будынак не захаваўся), Урыцкага, 8 (С. Гайдукевіч, 1913) — выразна прасочваецца імкненне архітэктараў да адраджэння страчаных горадабудаўнічых традыцый, да ансамблевасці забудовы. У сваім творчым пошуку яны свядома ідуць на вострую знешнюю выразнасць, падкрэсліваюць пластыку дэталей і аб'ёмаў, манументальнасць сваіх твораў з мастацкай арыентацыяй на класічную спадчыну з сучасным яе мадэліраваннем.

У гэты ж час адбываецца мадэрнізацыя і іншых архітэктурных стыляў — раманскага, гатычнага. Найбольш поўна спрошчаны раманскі стыль прадстаўляюць работы У. Марконі і Т. Паяздэрскага (касцёл Сімяона і Гелены ў Мінску), Р. Марфельда (царква-пахавальня князёў Святаполк-Мірскіх у Міры).

Пераважная большасць касцёлаў у пачатку XX ст. пабудавана ў стылі неаготыкі (Вілейка, Івянец, Краснае, Лагішын, Міёры, Полацк, Паставы, Ракаў, Рэчыца). Калі ў перыяд 1830—1860 гг. на базе дзвюх сістэм — класіцызму і готыкі адбываўся актыўны творчы пошук па пераасэнсаванню гэтых мастацкіх кірункаў, дык на рубяжы стагоддзяў, пачынаючы з 90-х гадоў XIX ст., назіраецца літаральна аднаўленне ўзораў архітэктуры мінулага, імкненне паўтарыць прасторавыя кампазіцыі і дэкаратыўныя элементы сярэдневяковых храмаў. Крыніцай гатычных форм былі альбомы абмерных чарцяжоў сярэдневяковых помнікаў, якія выдаваліся ў Германіі і папулярызавалі ўзоры нямецкай цаглянай готыкі.

Трэба адзначыць, што архітэктурна-мастацкая накіраванасць беларускай архітэктуры ў даследуемы перыяд характарызавалася большай устойлівасцю класіцызму ў параўнанні з рускай (Масква, Пецярбург), хоць па асобных раёнах яна была нераўнамерная. Акрамя таго, у адрозненне ад архітэктуры сталічных гарадоў сродкі мастацкага выяўлення беларускай архітэктуры вызначаліся меншай разнастайнасцю стылявых

174. Андрэеўскі касцёл у в. Нарач Мядзельскага р-на Мінскай вобл. Пач. XX ст.

матываў, лаканізмам, абмежаванасцю ў выкарыстанні ляпных дэталей, у той жа час высокай якасцю будаўнічых работ.

Працэс мастацкага развіцця архітэктуры ў заходнім і цэнтральным раёнах Беларусі адбываўся хутчэй, чым у паўночна-ўсходнім. Гэта тлумачыцца перш за ўсё больш высокім эканамічным узроўнем развіцця гарадоў Гродзенскай, Віленскай (часткова) і Мінскай губерняў у параўнанні з гарадамі Віцебскай і Магілёўскай губерняў паўночна-ўсходняга рэгіёна.

У архітэктуры заходняга і часткова цэнтральнага раёнаў на рубяжы стагоддзяў адчуваліся тэндэнцыі рацыяналістычнай накіраванасці, што тлумачыцца пранікненнем заходнееўрапейскай (польскай) мастацкай культуры.

У паўночна-ўсходнім раёне, напрыклад гарадах Віцебскай губерні, існавалі моцныя мясцовыя архітэктурныя традыцыі, многія з якіх былі прадвызначаны планамі развіцця гарадоў, ажыццёўленымі ў першай чвэрці XIX ст. Акрамя таго, большасць спецыялістаў — губернскіх, гарадскіх і епархіяльных архітэктараў — былі выпускнікамі Пецярбургскай акадэміі мастацтваў (В. Вуколаў, К. Макер, Т. Кібардзін, Ф. Фурман). Яны сталі непасрэднымі пераемнікамі сваіх настаўнікаў, страснымі прапагандыстамі лепшых традыцый архітэктуры рускага класіцызму, хоць асобныя іх работы, асабліва позні я — пачатку XX ст.,— носяць кампрамісны характар. Яны тонка адчувалі прагрэсіўныя тэндэнцыі XX ст. і імкнуліся развіваць прынцыпы класікаў у адпаведнасці з сучаснымі патрабаваннямі. Найбольш выразна гэта прасочваецца ў творчасці В. Вуколава. У гарадах Віцебскай губерні традыцыі архітэктуры класіцызму захоўваліся аж да 1917 г.

На рубяжы стагоддзяў намячаецца працэс абуджэння нацыянальнай самасвядомасці, які праяўляецца ў фальклорных і этнаграфічных элементах у беларускім выяўленчым мастацтве, літаратуры, музыцы, закрануў ён і архітэктуру. Пошук нацыянальнай своеасаблівасці беларускай архітэктуры ў гэты перыяд наглядна праявіўся ў звароце архітэктараў да мясцовай манументальнай спадчыны сярэдневякоўя, спробе яе творчага асэнсавання (будынак Мікалаеўскага чыгуначнага вакзала ў Полацку; былы асабняк па вул. Камсамольскай у г. п. Расоны Віцебскай вобл., 1897; будынак жаночай гімназіі па сучаснай вул. Кірава ў Мінску, 90-я гады XIX ст.; воданапорныя вежы па вул. Свярдлова ў Гродна, канец XIX — пачатак XX ст.; Холмскія вароты Брэсцкай крэпасці, сярэдзіна XIX ст.).

Некаторыя архітэктары спрабавалі інтэрпрэтаваць асобныя элементы сярэдневяковых замкавых форм, кампазіцыйныя метады іх пабудовы (будынак царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску, архіт. В. Струеў, 1913; мемарыяльная капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл., архіт. А. Гаген, 1908; сядзібны дом у в. Краскі Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл., пачатак XX ст. і г. д.).

Аднак большасць архітэктараў, як мясцовых, так і запрошаных, насычалі свае творы багаццем археалагічных і этнаграфічных дэталей (будынак жаночай гімназіі Рэйман у Мінску, канец XIX ст., сучасны будынак вучэбнага цэнтра на рагу вул. Кірава і Міхайлаўскага завулка, 5/6, даходны дом у Гомелі, сучасны жылы дом на праспекце Леніна, 13 і г. д.).

Адным з рэгіянальных праяўленняў нацыянальнай своеасаблівасці ў архітэктуры Беларусі ў даследуемы перыяд было выкарыстанне каменя-валуна як сродку мастацкай выразнасці. Найбольшую папулярнасць і распаўсюджанне камень-валун як мясцовы будаўнічы матэрыял атрымаў у заходнім, часткова цэнтральным і паўночна-ўсходнім (Віленская, Віцебская губ.) раёнах (Пакроўская царква ў в. Краснае Маладзечанскага р-на Мінскай вобл., 1889; касцёл у в. Гожа Гродзенскага р-на, канец XIX— пач. XX ст.; Казіміраўскі касцёл у в. Ліпнішкі Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл., 1908; званіца Пакроўскай царквы ў в. Асінгарадок Пастаўскага р-на Віцебскай вобл., пач. XX ст. і інш).

Камяні-валуны ўкладваліся гарызантальнымі радамі, памеры якіх з вышынёй кладкі паступова змяншаліся. На рубяжы стагоддзяў суцэльныя камяні ўжывалі радзей, іх замянялі колатым каменнем. Вялікія прамежкі-швы паміж камянямі запаўнялі друзам або галькай. Мясцовыя майстры, умела падбіраючы камяні рознай канфігурацыі, велічыні і колеру, стваралі цэласныя дэкаратыўныя кампазіцыі. У гэтым плане безумоўную каштоўнасць уяўляе знешняе афармленне касцёла ў г. Браславе. Мясцоваму муляру ўдалося стварыць некалькі арыгінальных кампазіцый, вырашаных у выглядзе мазаічных пано, на якіх выразна бачны малюнкі кветак і звяроў, выкананых у яркай маляўнічай, лубачнай манеры. Валодаючы высокім прафесійным майстэрствам і багатай мастацкай фантазіяй, майстар стварыў чароўныя малюнкі і прадэманстраваў у іх невычэрпныя багацці народнай мастацкай творчасці.

Камень-валун выкарыстаны ў збудаваннях розных тагачасных мастацка-стылявых напрамкаў. Так, Пакроўская царква ў в. Краснае была выканана ў псеўдарускім стылі, касцёл у г. Браславе ў псеўдагатычным, касцёл у в. Ліпнішкі ў псеўдараманскім стылі, капліца ў в. Цвіраўшчына Валожынскага раёна пабудавана ў традыцыях класіцызму.

Веданне гісторыі культуры Беларусі служыла для многіх мясцовых архітэктараў крыніцай фарматворчасці. У канцы XIX — пачатку XX ст., калі архітэктурнаму элементу, дэталі пачалі надаваць вялікае значэнне, выкарыстанне мясцовых будаўнічых традыцый як пратэсту супраць магутнага патоку стандартызацыі жыцця асабліва актывізавалася. Многія архітэктары для знешняга афармлення шырока выкарыстоўвалі мастацкую коўку: кранштэйны, рашоткі, рознага роду агароджы і г. д. Кавальская справа і мастацкая коўка з металу ў Беларусі мелі векавыя традыцыі, якія адносяцца да XI—XV стст. На рубяжы стагоддзяў метал усё часцей пачаў уключацца ў сістэму архітэктурна-кампазіцыйных сродкаў, дзе яму адводзілася не толькі функцыянальная, але і дэкаратыўная роля. Найбольш наглядна гэта праяўлялася пры афармленні сельскіх культавых пабудоў, якое ў большасці выпадкаў архітэктары даручалі мясцовым майстрам: мулярам, цеслярам, сталярам, кавалям. Кемлівасць і майстэрства простых кавалёў надавала збудаванням арыгінальны нацыянальны каларыт. Напрыклад, акоўкі дзвярэй у касцёлах вв. Слабодка (1903), Ліпнішкі (1908), Чырвонага касцёла ў Мінску ўяўляюць творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва высокага ўзроўню.

Спалучаючы асобныя, у нейкай ступені аднастайныя элементы, сельскія кавалі стваралі мудрагелістыя, непаўторныя кампазіцыі, што спрыяла пластычнаму ўзбагачэнню архітэктурнага твора (капліца князёў Паскевічаў у Гомелі, архіт. Я. Чарвінскі, 1870—1889; жылы дом купца Мураўёва ў Гродна, пачатак XX ст.; гарадскі тэатр у Магілёве, архіт. П. Камбураў, 1886).

Структурныя элементы многіх металічных рашотак былі адлюстраваннем багатага расліннага свету. Часта сустракаліся матывы змеек і сонца. У большасці выпадкаў кампазіцыйны строй малюнка рашотак, накладных элементаў меў той жа стылявы характар, што і ў цэлым усё збудаванне. Так, металічная рашотка ўязных варот у палацава-паркавы комплекс «Манькавічы» (Пастаўскі р-н Віцебскай вобл., архіт. Венцаль, пачатак XX ст.; палац і многія пабудовы разбураны ў гады Вялікай Айчыннай вайны) вытрымана ў стылі «мадэрн». Строгі класічны малюнак мае казырок над галоўным уваходам у будынак акруговага суда (сучасны будынак гаркома партыі) у Віцебску (архіт. Л. Камінскі, 1882). У рускім стылі выкананы мастацкія каваныя дэталі гарадскога тэатра ў Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1886).

Традыцыйным аддзелачным матэрыялам беларускага дойлідства з'яўлялася дэкаратыўная кераміка. У даследуемы перыяд інтарэс да гэтага матэрыялу не змяншаўся. У пачатку XX ст. з пранікненнем «мадэрна» ў беларускае мастацтва і архітэктуру папулярнасць керамікі значна ўзрасла. Гэтаму спрыяла і тая акалічнасць, што вытворчасць буйных маёлікавых архітэктурных дэталей (пілястр, карнізаў, кранштэйнаў, аконных налічнікаў і г. д.) была наладжана на заводах Барысава, Віцебска, Магілёва. Буйнейшым цэнтрам па вытворчасці дэкаратыўнай керамікі з'яўлялася Копысь.

Да выдатных прыкладаў умелага выкарыстання кафлі ў беларускай архітэктуры эпохі капіталізму адносяцца капліца князёў Святаполк-Мірскіх у г. п. Мір, Усясвяцкая царква ў в. Пірэвічы Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці; пазямельна-сялянскі банк у Віцебску; пазямельна-сялянскі банк у Гродна (архіт. Б. Астравумаў, 1913); мемарыяльная капліца ў в. Лясная; гасцініца ў Мінску па сучаснай вуліцы Інтэрнацыянальнай (1913).

Этапы, пройдзеныя беларускай архітэктурай з сярэдзіны XIX да

пачатку XX ст. (да 1917 г.), сведчаць, што станаўленне яе мастацкіх тэндэнцый было непасрэдна звязана з развіццём архітэктуры Расіі.

Вялікі ўклад у развіццё беларускага горадабудаўніцтва і архітэктуры ўнеслі вядомыя рускія архітэктары: Д. Грым (1823—1898), А. Гаген (1856—1914), В. Кенэль (1869 — паміж 1918—1923), В. Касякоў (1862—1921), Р. Марфельд (1852 — паміж 1918—1923), І. Фамін (1872—1936) і інш., праекты якіх былі ажыццёўлены на тэрыторыі Беларусі. У даследуемы перыяд у Беларусі працавалі такія буйныя польскія архітэктары, як Генрых Гай (1875—1936), Стэфан Шылер (1857—1933), Юзаф Дзеконскі (1844—1927), Уладзіслаў Марконі (1848—1915), Кароль Казлоўскі (1847—1902) і інш., многія з якіх вучыліся ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Значыць, мы можам з упэўненасцю гаварыць аб плённым уздзеянні рускай і польскай мастацкіх культур, узбагаціўшых духоўную культуру суседніх славянскіх народаў.

* * *

У даследуемы перыяд абнавіўся і значна павялічыўся тыпалагічны рад будынкаў грамадскага прызначэння. У другой палове XIX — пачатку XX ст. яны займалі пануючае становішча ў забудове беларускіх гарадоў і спрыялі стварэнню мастацкай індывідуальнасці іх аблічча. Пачынаючы з 1900-х гадоў у буйных, у першую чаргу губернскіх, гарадах усё выразней прасочваецца тэндэнцыя да павелічэння паверхавасці і памераў жылой забудовы, якая складаецца са шматкватэрных даходных дамоў. Жылая забудова таксама спрыяла абнаўленню знешняга аблічча гарадоў. З'яўляюцца такія тыпы збудаванняў, як буйныя магазіны, крытыя рынкі, чыгуначныя вакзалы, вучэбныя будынкі, лячэбныя ўстановы, будынкі кантор і банкаў. Яны выконваюць актыўную ролю ў арганізацыі гарадскога цэнтра.

Большасць буйных грамадскіх збудаванняў узводзілася па індывідуальных праектах як мясцовых архітэктараў (гарадскі тэатр у Магілёве, архіт. П. Камбураў, 1886; будынак мужчынскай гімназіі ў Гомелі, сучасны галоўны вучэбны корпус БІІЖТа, архіт. С. Шабунеўскі, 1898 і інш.), так і вядомых сталічных архітэктараў (будынак дзяржаўнага банка ў Гомелі, архіт. О. Мунц, пачатак XX ст.; будынак акруговага суда ў Віцебску, сучасны будынак абкома камсамола, архіт. Л. Камінскі, 1882; мемарыяльная капліца ў в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл., архіт. А. Гаген, 1912; помнік героям Айчыннай вайны 1812 г. у Віцебску, архіт. І. Фамін, 1912 і інш.; гарадскі тэатр у Мінску, архіт. К. Казлоўскі, 1890).

Вакзалы, пабудаваныя ў Беларусі ў дарэвалюцыйны перыяд, розныя як па аб'ёмна-планіровачнаму, функцыянальна-тэхналагічнаму і канструкцыйнаму рашэнню, так і па архітэктурна-мастацкаму вобразу. Да канца XIX ст. быў ужо сфарміраваны і пэўны набор памяшканняў вакзала, у якіх размяшчаліся пасажыры, адміністрацыйныя і дапаможныя службы: вестыбюль, залы чакання, білетныя касы, камеры для захоўвання багажу, буфетныя.

Найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі атрымала анфіладна-сіметрычная планіровачная схема будынка пасажырскага вакзала. Яна практычна прымянялася пры рашэнні вакзалаў усіх класаў. Прыкладам могуць служыць вакзальныя збудаванні ў Гомелі, Мінску, Ваўкавыску. Пасажырскі будынак уяўляў сабой выцягнутую ўздоўж чыгуначных пуцей сіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, прапарцыянальны строй якой у многім за-

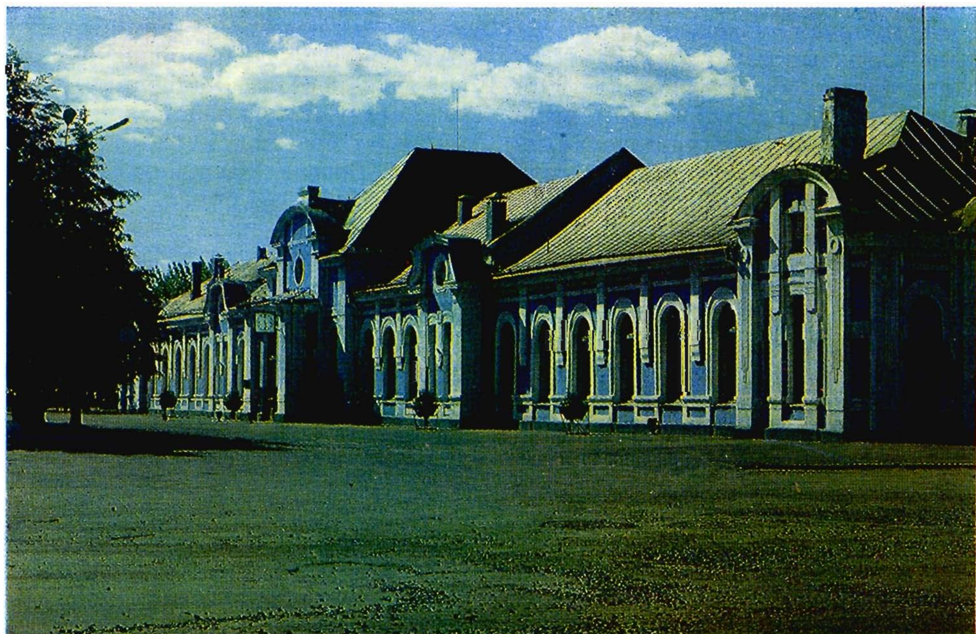
лежаў ад памераў і рытму аконных праёмаў.

У будаўніцтве пасажырскіх будынкаў мела месца і калідорная сістэма планіроўкі. Прыкладам можа служыць вакзал у Магілёве, узведзены ў 1902 г. Ён быў вырашаны ў выглядзе аднапавярховага цаглянага аб'ёма з выцягнутай прамавугольнай формай плана. Прасторавая структура будынка мае строга сіметрычнае рашэнне з дзвюма невялікімі прыбудовамі ў тарцах. Цэнтральнае месца ў планіровачнай структуры займае вестыбюль васьміграннай формы, ад якога ўздоўж падоўжнай восі направа і налева ідуць невялікія калідоры, якія звязваюць залы чакання з дапаможнымі службамі — поштай, тэлеграфам, памяшканнем начальніка станцыі і г. д. Білетныя касы і багажнае аддзяленне выходзілі непасрэдна ў вестыбюль. У знешнім абліччы будынка прасочваецца эклектычнае выкарыстанне класічных дэталей і форм, якія нічога агульнага не маюць з неакласіцызмам.

Перабудова ўсёй сістэмы адукацыі ў другой палове XIX ст. патрабавала новых тыпаў будынкаў навучальных устаноў. Наступае новы этап у гісторыі развіцця вучэбных будынкаў. У прасторава-планіровачнай структуры горада яны пачалі займаць самае рознае становішча. Так, сярэднія навучальныя ўстановы (гімназіі, рэальныя, камерцыйныя і духоўныя вучылішчы) цягнуліся да цэнтра. Сваёй архітэктурай яны стваралі новыя кампазіцыйныя акцэнты ў гарадской забудове.

Як да важнага мерапрыемства ставіліся да праектавання і будаўніцтва сярэдніх навучальных устаноў у невялікіх павятовых гарадах, бо гімназіі і рэальныя вучылішчы станавіліся цэнтрамі культурнага і асветніцкага жыцця ў павеце. Адсюль і натуральнае імкненне вылучыць іх у архітэктурна-мастацкіх адносінах.

175. Будынак чыгуначнага вакзала ў г. Маладзечна Мінскай вобл. 1904—1905



176. Будынак былога жаночага епархіяльнага вучылішча ў Віцебску. 1902

Прыкладам можа служыць будынак мужчынскай гімназіі ў Мсціславе (архіт. С. Валансевіч, 1908). Галоўным фасадам будынак выходзіў на плошчу і трактаваўся як важнае грамадскае збудаванне горада. Архітэктурна-планіровачная і аб'ёмная пабудова яго спрыялі паспяховай арганізацыі навучальнага працэсу: двухпавярховы вучэбны блок прымыкаў да блока памяшканняў грамадскага прызначэння, дзе размяшчаліся актавая зала, бібліятэка, спартыўная зала, адміністрацыйна-гаспадарчыя службы. Самастойным аб'ёмам выдзелены жылы блок. Разам з тым усе групы памяшканняў былі добра ўзаемазвязаны. Вучэбны блок меў аднабаковае размяшчэнне класных памяшканняў, арыентаваных вокнамі на паўднёвы захад. Лесвічныя клеткі размяшчаліся ў тарцовых частках будынка. Класныя і іншыя памяшканні звязваў шырокі светлы калідор.

Аналагічную планіровачную схему меў і будынак мужчынскай гімназіі ў Брэсце (ваен. інж. А. Трацякоў, 1903). Аб'ёмная кампазіцыя будынка, яго план вызначаюцца прастатой і яснасцю. Такая схема размяшчэння вучэбных памяшканняў, пачынаючы з другой паловы XIX ст., трывала замацоўваецца пры будаўніцтве сярэдніх навучальных устаноў у Беларусі. Яна задавальняла не толькі функцыянальныя патрабаванні, але і дазваляла паспяхова рашаць пытанні інсаляцыі. Калідоры рашаліся ў выглядзе шырокіх прамавугольных рэкрэацый, якія аб'ядноўвалі групы класных пакояў, колькасць якіх не перавышала шасці. Недахопам П-падобнага плана

можна лічыць тое, што класныя памяшканні, што размяшчаліся ў бакавых крылах будынка, зацямняліся.

Адначасова ў практыцы праектавання і будаўніцтва навучальных устаноў яшчэ захоўвалася схема з двухбаковым размяшчэннем класных памяшканняў, якая мела шырокае распаўсюджанне ў вучэбных будынках Беларусі XVIII — першай паловы XIX ст.

Да разраду сярэдніх навучальных устаноў належалі жаночыя епархіяльныя вучылішчы.

Манументальнасцю, сілуэтнай выразнасцю ў забудове Віцебска вылучаецца будынак жаночага епархіяльнага вучылішча (грамадз. інж. А. Паўлоўскі і П. Вінаградаў, 1902, сучасны будынак аблвыканкома). Ён уяўляе сабой трохпавярховы цагляны аб'ём, Е-падобны ў плане. Побач з вучылішчам размяшчалася Духаўская царква XVII ст. (не захавалася). Займаючы ключавое становішча ў планіровачнай структуры горада, выгаднае ў горадабудаўнічых адносінах — вяршыню Духавой гары (сучасная вул. Гогаля), будынак былога епархіяльнага вучылішча і цяпер спрыяе стварэнню шматпланавых прасторавых кампазіцый, актыўна ўдзельнічае ў асноўных панарамах цэнтра горада. У яго аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі выкарыстаны прыёмы класіцызму — сіметрычнасць, прастата і яснасць планіровачнай структуры, вылучэнне цэнтра выступаючым рызалітам з уваходным парадным порцікам. У дэкаратыўна-мастацкім афармленні пераважаюць элементы псеўдарускага стылю. Двухколернасць (жоўта-вохрысты тон сцен і белыя дэкаратыўныя элементы) спрыяе выяўленню агульнай архітэктурнай кампазіцыі будынка.

У пачатку XX ст. планіроўка школьнага будынка стала набываць блакіраваную схему (будынак рэальнага вучылішча ў Гродна, будынкі мужчынскіх гімназій у Мсціславе, Гомелі). У гэтых збудаваннях аб'ём падзелены на некалькі функцыянальна звязаных блокаў, кожны з якіх нёс пэўную функцыянальную нагрузку: вучэбны блок складаўся з класных пакояў, блок грамадскага прызначэння меў гімнастычную залу, бібліятэку, актавую залу, сталовую і г. д., у жылым блоку размяшчаліся кватэры, медыцынскі ізалятар.

У планіровачнай структуры школьных будынкаў з'явіліся новыя прыёмы: выкарыстанне цокальнага паверха пад гардэроб і іншыя дапаможныя памяшканні, раздзяленне ўваходаў на парадны і рабочы, увядзенне ў склад школьных будынкаў гімнастычнай залы і залы для малявання, лабараторыі па біялогіі і фізіцы, бібліятэкі, памяшканняў для ўрокаў спеваў і танцаў; парадное рашэнне мелі асобныя групы памяшканняў: вестыбюль, актавая зала, гімназічная царква. Значны крок наперад быў зроблены і ў санітарна-гігіенічных адносінах. Большасць вучэбных класаў мела спрыяльную арыентацыю з боку святла, вадзяное ацяпленне.

Неабходнасць у кваліфікаваных кадрах прывяла да з'яўлення ў канцы XIX ст. цэлага шэрагу спецыяльных навучальных устаноў. Сетка рамесных, чыгуначных, камерцыйных і сельскагаспадарчых вучылішчаў у Беларусі была дастаткова развітая. У аб'ёмна-планіровачных адносінах яны часта паўтаралі схему сярэдніх навучальных устаноў, але адрозніваліся меншымі памерамі. Значны ўклад у іх распрацоўку ўнеслі архітэктары К. Леве, І. Лявіцкі, К. Быкоўскі, С. Валансевіч. Праектныя матэрыялы народных вучылішчаў, распрацаваныя ў 1909 г. архітэктарам С. Валансевічам, што захаваліся, дазваляюць меркаваць аб іх высокай якасці. Паўторна выкарыстоўваемыя праекты вучэбных будынкаў, таксама як і тыпавыя, у значнай ступені спрыялі паскарэнню будаўніцтва школ у Беларусі.

Архітэктура лячэбных устаноў у другой палове XIX — пачатку XX ст. якасна змянілася, што было прадвызначана шэрагам фактараў. Па-першае, значна ўскладнілася сетка медыцынскага абслугоўвання. Па-другое, вызначылася пэўная спецыялізацыя лячэбных працэсаў. Будынкі бальніц атрымалі шырокае распаўсюджанне ў забудове гарадоў. У большасці выпадкаў іх аб'ёмна-кампазіцыйныя рашэнні не адрозніваліся высокай мастацкай і горадабудаўнічай значнасцю, хоць асобныя збудаванні ўяўляюць у гэтым плане пэўную цікавасць. Напрыклад, будынак радзільнага і гінекалагічнага аддзяленняў (сучасны будынак ваеннага шпіталя) у Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, 1914); будынак бальніцы духоўнай семінарыі (сучасны будынак хуткай медыцынскай дапамогі) у Віцебску (архіт. Ц. Кібардзін, 1903); будынак земскай бальніцы (сучасны лячэбны корпус абласной бальніцы) у Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, 1913); чыгуначная бальніца ў Мінску (1912—1914).

Чыгуначная бальніца ў Мінску была адным з буйных медыцынскіх збудаванняў горада ў пачатку XX ст. Узведзеная паблізу ад чыгуначнага вакзала, яна займала значную тэрыторыю, на якой размяшчаліся шэсць цагляных карпусоў, што ўяўлялі адзіную сістэму медыцынскага комплексу. Прагрэсіўная ў той час павільённая сістэма бальнічных комплексаў мела шырокае распаўсюджанне ў горадабудаўнічай практыцы Беларусі. Такім чынам былі вырашаны ваенны шпіталь у Мінску, чыгуначныя бальніцы ў Гомелі, Брэсце, Оршы, Баранавічах, Асіповічах. Стварэнне комплексу са свабодна размешчаных на ўчастку карпусоў знаходзілася ў нейкай супярэчнасці з асобнымі канонамі рэгулярнага горадабудаўніцтва, у прыватнасці парадным афармленнем вуліц суцэльным фасадам. Свабодная планіроўка чыгуначнай бальніцы ў Мінску падпарадкавана асноўнаму функцыянальнаму прынцыпу. Яе аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя адпавядае лінейнай сістэме каардынат — трасе чыгуначнай магістралі і паралельнай з ёю вуліцы.

Галоўны корпус бальніцы вырашаны двухпавярховым аб'ёмам з Т-падобнай формай плана, з аднабаковым размяшчэннем палат. Цэнтральнае месца ў аб'ёме 1-га і 2-га паверхаў займаюць аперацыйныя залы, якія маюць форму пяцігранніка. Астатнія карпусы бальніцы вырашаны аднатыпна і мала выразныя ў мастацкіх адносінах. Як большасць капітальных пабудоў Маскоўска-Брэсцкай чыгункі, будынкі бальнічнага комплексу вырашаны ў так званым «рускім» стылі.

Будаўніцтва народных дамоў у 1900-х гадах станавілася часткай агульнага працэсу дэмакратызацыі мастацтва. Народныя дамы былі пабудаваны ў Брэсце, Гродна, Магілёве, Мсціславе, Слоніме, на станцыі Картуз-Бяроза (Бярозаўскі р-н), на станцыі Орша. Характэрным прыкладам такога тыпу будынка можа служыць народны дом у Гродна (грамадз. інж. М. Раманаў, Л. Лангада, 1904, цяпер гарадскі Дом культуры). Ён уяўляе сабой выцягнуты ў плане аднапавярховы аб'ём, цэнтральнае месца ў якім займае глядзельная зала, разлічаная на 350 чалавек. Памяшканні для гуртковай работы, бібліятэка і чытальная зала аддзелены ад глядзельнай залы калідорам, што абкружаў яе з трох бакоў. Знешняя архітэктура будынка мела сухі, «казённы» характар, сцены былі выкананы з жоўтай цэглы і не атынкаваны. У архітэктурна-планіровачных адносінах народны дом у Гродна цікавы тым, што меў асноўныя кампаненты сучасных клубаў і дамоў культуры. Ён з'явіўся іх прататыпам.

Развіццю мастацкай культуры беларускага народа на рубяжы стагоддзяў спрыялі мастацка-археалагіч-

ныя выстаўкі, шматлікія экспанаты якіх паслужылі асновай для арганізацыі царкоўпа-археалагічных музеяў у Віцебску (1894), Магілёве (1897), Мінску (1913), Брэсце (1910). Афармлялі музеі мясцовыя мастакі. Найбольш цікавым прыкладам падобнага тыпу будынкаў з'яўляецца царкоўна-археалагічны музей у Мінску (цяпер Дом работнікаў мастацтваў, архіт. В. Струеў).

Размешчаны па высокім адхоне ўзгорка будынак і зараз добра прачытваецца на фоне шэрых глухіх плоскасцей тэатральнай часткі Дома афіцэраў. Сваёй вобразнай характарыстыкай ён нагадвае білібінска-васняцоўскія ілюстрацыі да рускіх народных казак і красамоўна раскрывае сваё прызначэнне — скарбніцы нацыянальнай спадчыны беларускага мастацтва. У музеі экспанаваліся этнаграфічныя матэрыялы, прадметы культавага прызначэння, 1900 тамоў старажытных кніг, сярод якіх рукапісы XVI і XVII стст.

Галоўны фасад, звернуты на паўночны захад (у бок сучаснага Ленінскага праспекта), мае асіметрычную трохчасткавую пабудову з мудрагелістым сілуэтным абрысам. З усходняга боку фланкіруецца круглай у плане вежай, якая імітуе старажытнарускі вартавы «слуп» тыпу Камянецкай вежы.

Для кампазіцыйнай раўнавагі архітэктурных мас галоўнага фасада заходні бок фланкіраваны невялікай, квадратнай у плане вежкай, якая з чатырох бакоў прарэзана неглыбокімі арачнымі нішамі. Вежка завяршаецца востраверхім шатром.

Галоўны ўваход вырашаны ў выглядзе перспектыўнага партала і падкрэслены рызалітам, што выступае ўперад. Яго завяршае кілепадобны франтон. Плоскасць упрыгожана геаметрычным арнаментам. У мастацка-стылістычным характары малюнка яўна адчуваюцца запазычанне матываў з дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, у прыватнасці разьбы па дрэву, а таксама ўплыў «мадэрна» з яго рафініраванай манерай графічнай пластыкі. Падобныя арнаментальныя матывы сустракаюцца і ў прыхільнікаў гэтага мастацка-стылявога кірунку ў першым дзесяцігоддзі XX ст.: у будынках Яраслаўскага вакзала, царквы Пакроваў багародзіцы на Вялікай Ардынцы, Траццякоўскай галерэі ў Маскве, у даходным доме Е. Кастравецкай у Мінску (архіт. А. Краснапольскі, 1911).

В. Струеў (1864—1934), выпускнік Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, а потым Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, дасканала валодаў шырокай палітрай матываў і форм старажытнарускага дойлідства. Будучы мінскім архітэктарам (з 1893 г.) і дапытлівым мастаком, ён добра ведаў народнае дойлідства і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі. Аб гэтым сведчаць некаторыя яго работы: мураваная званіца для Барысаўскага сабора (1913), мураваная Ільінская царква ў г. п. Любча (1910), выкананыя на высокім мастацкім узроўні металічныя рашоткі агароджы вакол Екацярынінскай царквы ў г. Мінску (1912) і шмат іншых.

Пры ўсёй дэкаратыўнай насычанасці і багацці дробных дэталей агульная аб'ёмна-прасторавая структура будынка царкоўна-археалагічнага музея вылучаецца яснасцю і прастатой. Багацце дэкору і археалагізму набліжаецца да рэтраспектывізму, шматаб'ёмная дынамічная кампазіцыя — да мадэрнізму.

Гэты твор з'яўляецца яркім прыкладам беларускай архітэктуры канца XIX ст. і адлюстроўвае разнастайнасць нацыянальнага рамантызму.

У эпоху капіталізму атрымаў распаўсюджанне зусім новы тып грамадскіх будынкаў — крэдытна-фінансавыя і банкаўскія ўстановы. У канцы XIX — пачатку XX ст. іх будаўніцтва ў Беларусі набыло шы-

рокія маштабы. Пэўная роля адводзілася архітэктурнаму абліччу: жаданне ўразіць кліентаў багаццем архітэктурных форм было найбольш характэрна для гэтага тыпу збудаванняў. Кожны будынак быў разлічаны на яркую своеасаблівасць, каб па арыгінальнасці і багаццю перасягнуць ужо існуючыя і канкурыруючыя ўстановы. Яны рэзка вылучаліся ў навакольнай забудове маштабнасцю і манументальнасцю, высакаякасным аддзелачным матэрыялам. Далейшае развіццё і ўскладненне адбывалася і ў планіровачным рашэнні. У параўнанні з раней існуючымі памяшканнямі з'яўляюцца новыя, дапаможныя і канторскія.

У архітэктурна-мастацкім плане найбольшую цікавасць уяўляюць дзве групы банкаўскіх збудаванняў: да першай належаць будынкі аддзяленняў сялянска-пазямельных банкаў, да другой — будынкі аддзяленняў дзяржаўнага банка. Найбольш значныя ў архітэктурных адносінах збудаванні першай групы — аддзяленні сялянска-пазямельных банкаў у Віцебску, Гродна, Магілёве. Банк у Віцебску (цяпер галоўны вучэбны корпус ветэрынарнага інстытута) быў пабудаваны па праекту грамадз. інж. К. Тарасава (1913—1917), у Гродна (сучасны адміністрацыйны будынак) — па праекту грамадз. інж. Б. Астравумава (1909—1913), у Магілёве — па праекту архітэктара А. Друкера (1909—1914). Інтэр'еры банка ў Магілёве былі выкананы па праекту магілёўскага архітэктара П. Кальніна.

На канфігурацыю плана будынка банка вялікі ўплыў аказвала планіровачная сітуацыя гарадскога ўчастка. У Гродна ён быў прадыктаваны ўчасткам, утвораным вуліцамі Сафійскай і Палявой, што выходзіліся пад вострым вуглом. У Магілёве будынак банка замыкаў перспектыву Афіцэрскай вуліцы. У Віцебску будынак меў вуглавое рашэнне, выходзячы раўназначнымі фасадамі на вуліцы Аляксееўскую і Нікольскую. У архітэктурна-планіровачных адносінах агульным для іх было двухпавярховае рашэнне будынкаў на высокім цокалі з падвалам. У цокальным паверсе размяшчаліся памяшканні для інжынерна-тэхнічных службаў, архіў, сховішча, на першым паверсе — вестыбюль, прыёмныя і службовыя памяшканні і інш., на другім — акрамя залы пасяджэнняў і кабінетаў размяшчаліся кватэры ўпраўляючага, кіраўніка і кур'ера. Аперацыйная зала як галоўнае памяшканне банка знаходзілася на другім паверсе і вылучалася на фасадзе праёмамі вокнаў.

Самае вялікае ўражанне рабіў банк у Віцебску. Асноўныя аб'ёмы і масы будынка буйныя і выразныя. Асэнсоўваючы функцыянальна арганізаваную прастору будынка банка, К. Тарасаў віртуозна лепіць буйныя пластычныя аб'ёмы, развіваючы і дапаўняючы іх эфектна прыдуманымі дэталямі. Нягледзячы на складанасць аб'ёмна-планіровачнага рашэння і асіметрычную групоўку буйных пластычных мас, будынак мае гарманічную ўраўнаважанасць. У кампазіцыі банка тэма веж падпарадкоўвае сабе ўсё астатняе. Вуглавая вежа, увянчаная высокім шатром, утварае статычны цэнтр, у адносінах да якога бачна мяняецца становішча астатніх аб'ёмаў.

Завяршэннем выступаючага наперад рызаліта галоўнага фасада, выходзячага на вуліцу Нікольскую (сучасная Баўмана), служыць кілепадобнай формы франтон з мазаічным маёлікавым пано — гербам Віцебска 1781 г. Маляўнічасць сілуэта і пластычнасць аб'ёмаў разам з багаццем шырокай гамы фактурна-колеравых супастаўленняў аддзелачных матэрыялаў нясуць бачныя рысы новага.

У гэтым творы з асаблівай вастрынёй праявіліся рысы творчай індывідуальнасці К. Тарасава. Яго ідэйна-мастацкія пошукі супалі з по-

шукамі вядучых прадстаўнікоў «неарускага» стылю, своеасаблівага варыянта «нацыянальна-рамантычнага» напрамку «мадэрна» ў Расіі рубяжа XX ст. Пры гэтым ён не капіруе гістарычныя формы, а стварае шматлікія варыяцыі на гэту тэму. У выніку К. Тарасаву ўдалося стварыць ёмкі і прывабны вобраз буйнога грамадскага будынка Віцебска.

Да найбольш значных збудаванняў другой групы належаць аддзяленні дзяржаўнага банка ў Магілёве (архіт. П. Камбураў, 1904—1906) і ў Мінску (аўтар невядомы, 1907). Па аб'ёмна-планіровачнаму рашэнню гэтыя будынкі вельмі падобныя і ўяўляюць сабой сіметрычную кампазіцыю з цэнтральнымі выступаючымі рызалітамі з прымяненнем ордэра. Прататыпам для такога рашэння паслужыў будынак дзяржаўнага банка ў Маскве на Нягліннай вуліцы (архіт. К. Быкоўскі, 1890—1892). Пераняўшы прынцыповую схему сталічнага банка, беларускія архітэктары перанеслі яе на сціплую глебу губернскіх гарадоў. У архітэктурна-мастацкім плане будынкі аддзяленняў дзяржаўнага банка ў Мінску, Магілёве, Віцебску вырашаны працей, але і тут на фоне навакольнай забудовы яны выглядалі манументальна-парадна і сваім выглядам служылі сведчаннем трываласці становішча гэтых устаноў.

Архітэктура культавых збудаванняў у канцы XIX — пачатку XX ст. заставалася састаўной часткай будаўнічай дзейнасці ў Беларусі, але ў агульным маштабе будаўніцтва ў гэты перыяд культавае будаўніцтва значна ўступае свае ранейшыя пазіцыі. Разам з тым у горадабудаўнічых адносінах культавыя збудаванні па-ранейшаму заставаліся тымі кампазіцыйнымі элементамі, якія захоўвалі градаўтваральнае значэнне ў фарміраванні мастацкага аблічча гарадоў і іншых населеных пунктаў Беларусі.

У мастацка-стылістычных адносінах у культавай архітэктуры ўзнаўляліся гістарычныя сярэдневяковыя стылі: готыка, раманскі, «рускі» стыль. Так, пры праектаванні каталіцкіх касцёлаў у асноўным выкарыстоўвалася неаготыка. У праваслаўнай культавай архітэктуры

177. Царква ў в. Дубна Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XX ст.

асаблівае месца займаў так званы візантыйскі стыль. Найбольш характэрным прыкладам перайманне візантыйскага дойлідства можа служыць сабор Узвіжання крыжа, пабудаваны на тэрыторыі Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра ў Полацку (архіт. В. Коршыкаў, 1897).

Разам з запазычаннем форм і матываў архітэктуры мінулых эпох пры ўзвядзенні культавых пабудоў шырока выкарыстоўваліся мясцовыя традыцыйныя прыёмы. Гэта можна прасачыць на прыкладзе ваеннага сабора ў Гродна. У плане ён мае выцягнутую форму, характэрную для каталіцкіх храмаў, трохнефавую базіліку з адной трохграннай апсідай. Дванаццаць магутных слупоў падпіраюць сцены другога цэнтральнага святла. Масіўныя вонкавыя аб'ёмы базілікі раздзелены плоскімі лапат-

камі з геаметрычнымі малюпкамі выемак. Галоўны фасад, выходзячы па вуліцу Э. Ажэшка, завяршаецца высокай шмат'яруснай шатровай званіцай, якая вянчаецца цыбульнай галоўкай на стройным тонкім барабане. Дзве бакавыя меншыя вежкі з шатровым завяршэннем ствараюць сіметрычную кампазіцыю галоўнага фасада. З мастацкага пункту погляду прыцягваюць увагу афармленне ўваходных парталаў і вокнаў, асобныя элементы знешняй аздобы. Імена сродкамі дэкарацыі дасягалася пэўнае стылявое гучанне.

Для будаўніцтва касцёлаў, асабліва ў невялікіх гарадах (Браслаў, Вілейка, Іўе, Лынтупы, Паставы, Ракаў, Свір, Суботнікі, Юрацішкі і г. д.), адводзіліся цэнтральныя вуліцы, плошчы ці месцы перасячэння асноўных вуліц, што пераходзілі ў загарадныя дарогі. Яны ў многім спрыялі стварэнню грамадскага цэнтра населенага пункта. Гэта група архітэктурных збудаванняў дзякуючы кансерватыўнай устойлівасці канanічных кампазіцыйных прыёмаў істотна не змянілася. Самымі простымі пабудовамі з'яўляліся аднанефавыя аднавежавыя касцёлы, напрыклад Казіміраўскі ў в. Ліпнішкі (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.) ці Троіцкі ў в. Гервяты (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.). З пачатку XX ст. з'яўляюцца трохнефавыя базілікальныя касцёлы ва ўсіх сваіх разнавіднасцях. Іх характэрнай асаблівасцю былі складаныя архітэктурна-прасторавыя кампазіцыі, узбуйнены маштаб, багацце знешняй аздобы і інтэр'ераў.

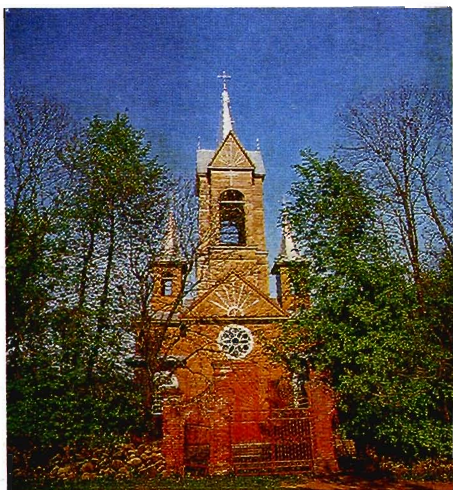
Найбольшае распаўсюджанне атрымалі базілікальныя двухвежавыя храмы. Некаторыя з іх узведзены па паўторна прымяняемых праектах. Мастацкая выразнасць многіх з іх дасягалася за кошт шырокага выкарыстання якаснай абліцовачнай цэглы з улікам яе вялікіх каларыстычных магчымасцей.

178. Пакроўская царква ў Гродна. Пач. XX ст.

179. Антоніеўскі касцёл у в. Каменка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. 1908. Бакавы фасад

180. Касцёл у в. Дварэц Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1904

181. Касцёл у в. Канвелішкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл. 1916

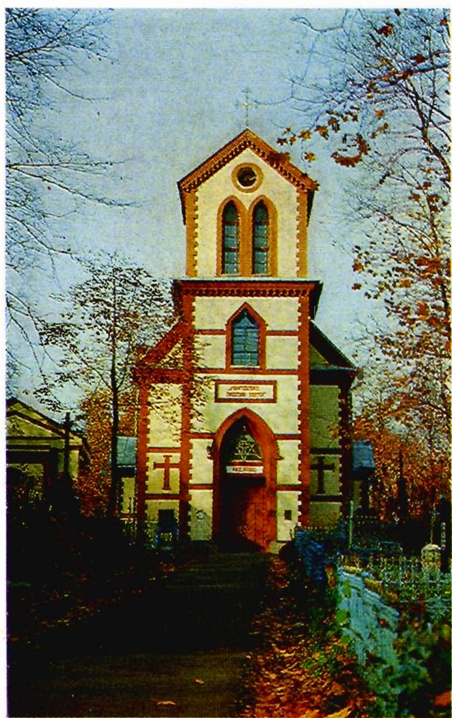


Касцёл Сімяона і Гелены (Чырвоны касцёл) у Мінску вырашаны ў неараманскім стылі. Будынак вызначаецца прастатой архітэктурных аб'ёмаў і форм, іх рытмам, строгім спляценнем выразных ліній.

Пры ўсёй традыцыйнасці плана касцёл мае шэраг асаблівасцей: папершае, кампазіцыйнае размяшчэнне цэнтральнай вежы, па-другое, з'яўленне дзвюх дадатковых веж за міжкрыжжам. Такія змяненні часткова былі выкліканы пэўным пошукам аўтарам новых выразных форм і сродкаў, а таксама горадабудаўнічымі мэтамі. Дробныя архітэктурныя дэталі і строгі геаметрычны арнамент спрыяюць уражанню велічнасці гэтага архітэктурнага твора.

Разам з такімі тыпамі культавых збудаванняў, як цэрквы і касцёлы, узводзіліся сінагогі і мячэці.

182. Касцёл на Кальварыйскіх могілках у Мінску. Пач. XIX ст.



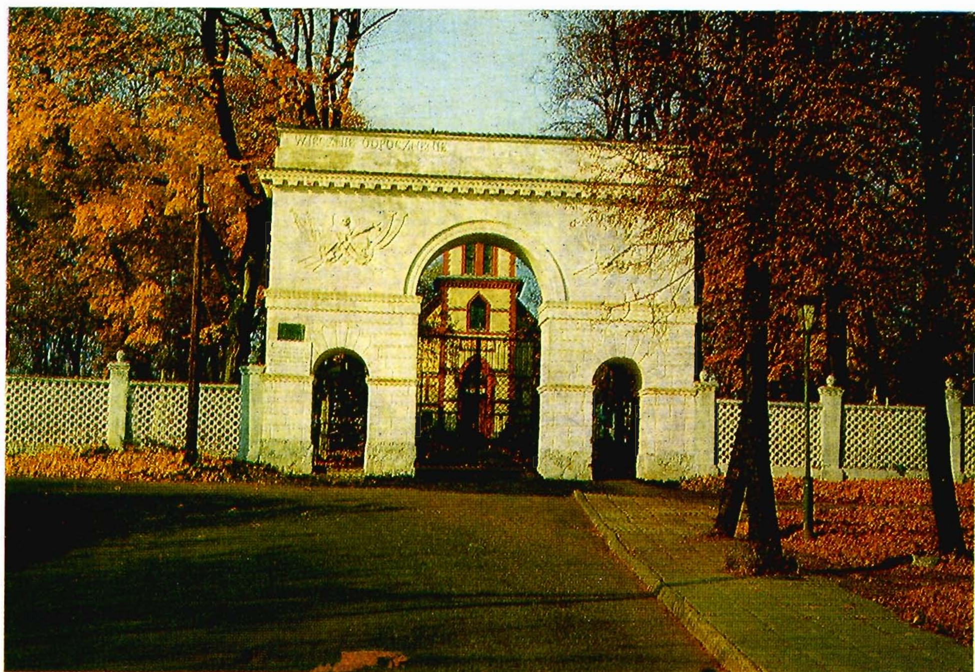
Істотныя змяненні ў сацыяльна-эканамічнай структуры Расіі і інжынерна-тэхнічны прагрэс у будаўніцтве абумовілі карэнныя змяненні ў ж ы л о й забудове гарадоў Беларусі ў другой палове XIX — пачатку XX ст. Аднак тэмпы жыллёвага будаўніцтва рэзка адставалі ад тэмпаў прыросту насельніцтва, абвастраючы жыллёвую праблему.

Асноўны прырост жылога фонду ў гарадах ажыццяўляўся за кошт масавага забудоўшчыка. Для ўзвядзення жылля выкарыстоўваўся традыцыйны для Беларусі матэрыял — дрэва, якое было даволі танным і даступным.

Сярод забудовы Бабруйска сваім даволі незвычайным знешнім выглядам вылучаецца двухпавярховы драўляны будынак былога купецкага асабняка па вуліцы Гарнізоннай (сучасны будынак райвыканкома па вул. Інтэрнацыянальнай, 25), пабудаваны ў пачатку XX ст.

Па знешняму выгляду асабняк мала чым падобны на жыллё, ён хутчэй нагадвае будынак грамадскага прызначэння: пачатковую школу, па-

183. Брама на Кальварыйскіх могілках у Мінску. 1830



ліклініку ці пасажырскі чыгуначны вакзал 3-га класа. Яго архітэктурная выразнасць вызначаецца логікай спалучэння геаметрычна простых аб'ёмаў, складаючых цэльную архітэктурна-пpасторавую кампазіцыю, у пабудове якой можна выразна прасачыць мастацкае асэнсаванне асаблівасцей канструкцыйна-пpасторавых структур рускага «мадэрна».

Асабняк мае сіметрычна-восевую кампазіцыю пабудовы галоўнага фасада з дзвюма фланкіруючымі вежамі, завершанымі шатрамі. У агульнай аб'ёмна-пpасторавай кампазіцыі вежы займаюць галоўнае становішча і добра праглядаюцца з далёкіх перспектыў. Цэнтр кампазіцыі падкрэслены цыліндрычным аб'ёмам з круглым вітражом, выходзячым на галоўны фасад. Актыўная роля ў кампазіцыі фасадаў належыць вокнам і іх дэкаратыўнаму афармленню. Вялікія памеры аконных праёмаў зніжаюць цяжкаважкасць будынка.

Т-падобнай формы план будынка з цэнтральным унутраным калідорам лагічны і старанна прадуманы. Парадныя, жылыя, дзелавыя і абслуговыя памяшканні былі аб'яднаны ў ізаляваныя адну ад адной групы.

Асабняк у Магілёве на сучаснай вуліцы Мігая, 7 (будынак дзіцячай мастацкай школы) пабудаваны ў 1913 г. Двухпавярховы цагляны будынак з рашучым прамавугольным абрысам, з падкрэслена простым рытмам чляненняў сваім знешнім абліччам у многім набліжаўся да тых кампазіцыйных прыёмаў, якія будуць уласцівы мастацкай сістэме 30-х гадоў XX ст.— сістэме канструктывізму, г. зн. на 20 год апярэдзіў час.

План і аб'ёмная кампазіцыя будуюцца па законах супадпарадкавання і ўзаемадзеяння прасцейшых

аб'ёмаў і форм, маючых дакладнае функцыянальнае заніраванне, зручную сувязь з усімі групамі памяшканняў. Рызаліт з шырокімі ваконнымі праёмамі, што выступае ўперад, падкрэслівае планіровачную структуру з вылучэннем парадных пакояў, размешчаных анфіладай на другім паверсе.

У імкненні кампенсаваць аскетычную аголенасць будынка архітэктар уводзіць некаторыя элементы, запазычаныя са спадчыны мінулага: развіты бетонны карнізны пояс, дробныя дэталі якога (сухарыкі, іонікі і г. д.) тонка прарысаваны і якасна прафесійна выкананы. Бетонны карніз удала кантрастуе з ярка-чырвонымі вонкавымі сценамі. Інтэр'еры маюць горшую захаванасць, але нават і па сучаснаму стану можна меркаваць, што яны не вылучаліся індывідуальнасцю і былі насычаны ляпнымі ўпрыгожаннямі (карнізы, плафоны і г. д.). Гэты будынак можа служыць яркім прыкладам рацыяналістычнай накіраванасці беларускай архітэктуры.

У жылых дамах багатых слаёў інтэлігенцыі ў канцы XIX — пачатку XX ст. прасочваецца новы тып жылля, у якім разам з жыллём гаспадара размяшчалася цэлая група памяшканняў, прызначаных для прыватнай практыкі. Найбольш характэрным прыкладам такога тыпу з'яўляліся дамы ўрачоў. Спецыфічныя планіровачныя змяненні былі прыўнесены новай функцыянальнай нагрузкай. Гэта знайшло адлюстраванне ў размяшчэнні на першым паверсе прыёмнага пакоя, кабінетаў, пакояў для стацыянарнага лячэння і іншых памяшканняў. На другім знаходзілася жыллё гаспадара. За кошт багацця дэкаратыўна-пластычных сродкаў сваім знешнім аблíччам гэтыя дамы вылучаліся з навакольнага асяроддзя. Як правіла, такія дамы размяшчаліся не на цэнтральных вуліцах, а ў акружэнні зеляніны і ў цішыні. Прыкладам можа служыць прыватная бальніца ў Гомелі на

184. Жылы дом на Савецкай плошчы ў Гродна. 1914.

рагу Замкавай (сучасная вул. Леніна) і Ірынінскай (вул. Першамайская). На вуліцы Ірынінскай знахodзіліся таксама дамы ўрачоў (сучасная Першамайская, 13 і 15).

Дом урача па вуліцы Першамайскай, 13 у Гомелі (цяпер Дом грамадзянскіх абрадаў) — характэрны прыклад і лепшы ўзор падобнага тыпу жылля (архіт. С. Шабунеўскі, 1903). Жылы дом уяўляе сабой аднапавярховы цагляны аб'ём, яго мастацкая выразнасць дасягаецца за кошт простых архітэктурных форм, дакладнасці прарысоўкі аб'ёмных элементаў, умелага выкарыстання шырокай палітры дэкаратыўна-скульптурных сродкаў.

У сістэме забудовы вуліцы даходны дом існаваў не як адасоблены аб'ём, а сваім фасадам уключаўся ў агульны рытм забудовы, як кампанент адзінага вулічнага ансамбля з яго характэрным рытмічным ладам. Прыкладам могуць служыць шматкватэрныя даходныя дамы па вуліцы Румянцаўскай (сучасная вул. Савецкая, 4, 6, 8, 10, 12, 17, 20, 24) у Гомелі. Пры індывідуальнасці архітэктурнага рашэння кожнага дома агульнай рысай гэтай забудовы з'яўлялася павышаная дэкаратыўная напышлівасць, што ў пэўнай ступені адлюстроўвала густы і запатрабаванні буржуазіі. Багацце і «мастацкія» прэтэнзіі заказчыка дыктавалі як вобразны характар архітэктуры, так і ступень насычанасці дэкорам. Найбольшае распаўсюджанне ў кампазіцыйнай пабудове фасадаў атрымаў прыём, заснаваны на раўнамерным, ураўнаважаным рытме дэкаратыўна-мастацкіх акцэнтаў. Рытм элементаў асобнага дома потым падтрымліваўся суседнімі будынкамі, што стварала пэўны кампазіцыйна-дынамічны лад усёй вуліцы.

Шматкватэрны даходны дом у Мінску па вуліцы Захар'еўскай (сучасная Савецкая, 17, архіт. С. Гайдукевіч, 1912) уяўляе сабой буйны жылы будынак секцыйнага тыпу, характэрны для дакастрычніцкага будаўніцтва ў Беларусі. Трохпавярховы будынак займае вуглавое становішча, мае сіметрычную аб'ёмна-прасторавую пабудову асноўных мас з падкрэсленым пануючым цэнтрам. Імкненне да своеасаблівай пластычнасці за кошт стылізацыі матываў класікі адчуваецца ў знешнім абліччы дома. Кампазіцыя фасадаў будуецца на спалучэнні простых геаметрычных форм буйных мас і тонкай прарысоўкі дробных архітэктурных дэталей, узятых са спадчыны класікі,— складаных карнізаў, балюстрад на балконах, пілястр, калон і г. д. Кватэры мелі зручную планіроўку з функцыянальным заніраваннем памяшканняў, з выразным вылучэннем парадная зоны, добра прадуманым інтэр'ерам. Большасць жылых памяшканняў арыентавалася на паўднёвы захад. Дапаможныя памяшканні вылучаліся ў кампактную групу з уваходам праз шлюз.

Планіровачная структура некаторых шматкватэрных даходных дамоў была разлічана на невялікую колькасць камфартабельных шматпакаёвых кватэр. У ёй маюць месца і некаторыя элементы, узятыя з загарадных палацаў і асабнякоў.

Пры рашэнні плана даходнага дома прытрымліваліся дыферэнцыяцыі памяшканняў на парадныя, жылыя, службовыя і гаспадарча-дапаможныя. Адпаведна парадныя і жылыя пакоі групаваліся каля галоўнай лесвіцы і параднага ўвахода ў кватэру, а гаспадарча-дапаможныя — каля чорнага ўвахода і службовай лесвіцы.

Пры рашэнні парадных памяшканняў выкарыстоўваўся прынцып анфіладнасці. Планіровачная схема ў гэтых дамах вырашалася наступным чынам: на галоўны ўваход выходзілі добра асветленыя парадныя пакоі, гасціная, сталовая, кабінет. Гэта група памяшканняў зручна звязвалася з пярэдняй, а таксама калідорам, які вёў у кухню. За стало-

вай паслядоўна размяшчаліся спальні, кухня, памяшканні для прыслугі і чорны ўваход.

З планіровачнай структуры падобнага тыпу жылых дамоў відаць, што яны былі прызначаны для вузкага кола даволі багатых слаёў грамадства. Разам з тым у гэтых дамах знаходзіліся памяшканні нізкага санітарна-гігіенічнага ўзроўню. Гэта, як правіла, асветленыя другім святлом пакоі прыслугі ці паўпадвальныя памяшканні для кухаркі і вартаўніка.

У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі даходных дамоў шырока выкарыстоўваюцца вуглавыя вежападобныя формы з фігурнымі купаламі, выступаючыя эркеры, балконы. Прасторавая значнасць многіх будынкаў узмацнялася за кошт пластыкі развітых карнізаў, парапетаў, высокіх шчыпцоў, франтонаў і г. д. У 1900-х гадах мастацкая пластыка актыўна дапаўнялася каляровай маёлікай.

Сярод найбольш характэрных узораў такога тыпу жылля індывідуальнасцю і складанасцю архітэктурна-прасторавай кампазіцыі вылучаецца даходны дом на перасячэнні вуліц Падгорнай (сучасная К. Маркса, 30/13) і Губернатарскай (вул. Леніна) у Мінску (архіт. Г. Гай, 1910). Гэты будынак — адзін з самых цікавых тварэнняў Г. Гая ў Мінску. Галоўная ідэя, якую праследаваў архітэктар, была накіравана на рашэнне аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі будынка. Па-першае, неабходна было арганічна ўпісаць яго ў існуючую капітальную забудову. Па-другое, і гэта, бадай, галоўнае, трэба было кампазіцыйна замкнуць перспектыву вуліцы Губернатарскай. Г-падобны ў плане будынак мае складаную, несіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая ўдала спалучаецца з рэльефам мясцовасці, што падкрэслена розніцай у рашэнні паўночнага і заходняга фасадаў. Выразнасць будынка вызначаецца логікай спалучэння простых аб'ёмаў. Форма і рытм аконных праёмаў з'яўляліся вызначальнымі ў сістэме кампазіцыйнай пабудовы фасадаў. Увядзенне ляпных дэталей узмацняе гарызантальныя і вертыкальная чляненні плоскасцей сцен галоўных фасадаў. З вялікім майстэрствам Г. Гаем распрацаваны асобныя дэталі будынка, асабліва элементы парадных уваходаў.

План будынка быў падзелены на дзве часткі, кожная з якіх мела свой самастойны ўваход, парадную і «чорную» лесвіцы. Апошняя была характэрнай асаблівасцю шматкватэрных жылых дамоў, прызначаных для буржуазіі. На кожным паверсе размяшчалася толькі адна шматпакаёвая кватэра. У левым, вялікім крыле з боку вуліцы Падгорнай кватэры маюць анфіладнае раскрыццё пакояў. У планіроўцы дакладна прасочваецца размежаванне на зоны асноўных жылых і парадных памяшканняў і гаспадарча-дапаможных. Жылыя і парадныя пакоі былі ізаляваны ад падсобнай групы памяшканняў з дапамогай невялікага калідора-шлюза. Ванныя пакоі размешчаны паблізу ад спальняў, туалеты прымыкалі да кухні. Усё гэта стварала поўны камфорт для тых, хто там жыў. Жылыя пакоі мелі правільныя формы і добрыя прапорцыі.

У вуглавой частцы на першым паверсе размяшчалася зальнае памяшканне (цяпер ігравыя пакоі дзіцячага сада), прызначанае для прыватнай праектнай канторы «Гай — Свянціцкі». Яно мела выхад у невялікі ўнутраны двор, перакрыты зашклёным ліхтаром.

У гэтым творы Г. Гая выразна праявіліся тэндэнцыі да пошуку новага аблічча жылога дома, выражанага простым аб'ёмам і сціплымі, зведзенымі да мінімуму дэкаратыўнымі дэталямі, а таксама імкненне перадолець супярэчнасці паміж утылітарным пачаткам збудавання і яго мастацкім рашэннем.

З развіццём капіталізму ў Бела-

русі гасцініцы паступова складаюцца ў сучасны тып жылля для часовага пражывання. У паўночна-заходніх губернях гасцініцы меліся ва ўсіх губернскіх і ў большасці павятовых гарадоў: у Мінску — 47, Віцебску — 33, Магілёве — 28, Гомелі — 23, Бабруйску — 22, Пінску — 20, Полацку — 16, Гродна — 15 і г. д.

У асноўным гэта былі невялікія прыватныя гасцініцы. Яны часам мелі гучныя назвы, а колькасць месц у іх была нязначная. Так, у мінскай гасцініцы «Бальвю» на Праабражэнскай вуліцы (сучасная Інтэрнацыянальная) за 1911 г. іх было 6, у «Гранд-атэлі» па вуліцы Губернатарскай (сучасная вул. Леніна) — 8, у «Маскоўска-Брэсцкай» па вуліцы Суражскай — 4.

Разам са шматлікімі дробнымі гасцініцамі будаваліся і больш буйныя, такія, як «Еўропа» па Губернатарскай вуліцы ў Мінску, разлічаная на 38 нумароў, Дрэйцара па Багадзельнай (сучасная вул. Камсамольская) — на 40 нумароў.

Месца для будаўніцтва гасцініц выбіралася, як правіла, у цэнтры горада паблізу ад дзелавых кварталаў, вакзалаў, рынкаў. Гасцініцы «Францыя» ў Магілёве, «Бразі» і «Брыстоль» у Віцебску былі размешчаны ў цэнтры, гасцініца «Метраполь» у Гомелі — каля вакзала, а «Лонданская» і «Кіеўская» — каля рынка. Буйныя гасцініцы выгадна глядзеліся ў гарадской забудове і значным агульным аб'ёмам і парадна вырашаным галоўным уваходам. Не выпадкова для будаўніцтва такіх гасцініц. як «Францыя» ў Магілёве, «Еўропа» ў Мінску, «Савой» у Гомелі, былі адведзены ўчасткі вуглавых кварталаў, што дазваляла пашырыць фронт абслуговых памяшканняў. Шчыльнасць забудовы ў цэнтральнай частцы горада істотна ўплывала на канфігурацыю планаў гасцініц. Часта пры невялікім фронце ўчастка вуліцы архітэктурна-планіровачныя рашэнні мелі глыбінную пабудову. Асноўным крытэрыем, якім кіраваліся гаспадары гэтых устаноў, была пагоня за прыбыткам, што прыводзіла да максімальнага выкарыстання адведзенага ўчастка. Наглядным прыкладам такога рашэння можа служыць будынак гасцініцы па сучаснай вуліцы Інтэрнацыянальнай, 16 у Мінску.

Глыбіннае рашэнне плана спрыяла з'яўленню не толькі двароў-калодзежаў, але і прыводзіла да таго, што некаторыя жылыя памяшканні не мелі натуральнага асвятлення. Так, у лепшай гасцініцы Мінска «Еўропа» было некалькі пакояў, якія не мелі нават вокнаў.

Каб прывабіць наведвальнікаў, гаспадары гасцініц звярталіся не толькі да многаабяцаючых рэкламных назваў сваіх устаноў, але, заказваючы праект, імкнуліся да таго, каб знешняе аблічча будучых збудаванняў прыцягвала ўвагу. У 1880—1890 гг. большасць гасцініц былі вырашаны ў эклектыцы — пад барока, пад рэнесанс, пад готыку.

Пры планіровачных рашэннях гасцініц часцей выкарыстоўвалася калідорная схема. Пачынаючы з XX ст. гэта схема замацавалася як асноўная, хоць і сустракаецца галерэйная, як правіла, у спалучэнні з калідорным рашэннем (гасцініца па вул. Інтэрнацыянальнай, 16 у Мінску).

Гасцініца «Францыя» ў Магілёве, пабудаваная ў канцы XIX ст., разам са складана вырашаным планам 1-га паверха мае выразную калідорную сістэму плана 2-га паверха. Найбольш характэрным прыкладам плана калідорнага тыпу служыць гасцініца Дрэйцара ў Мінску па Багадзельнай вуліцы (сучасная Камсамольская, 13—15). Той канчатковы варыянт, які захаваўся з нязначнымі змяненнямі да сённяшняга дня, гасцініца набыла ў пачатку XX ст.

У архітэктурна-планіровачнай структуры гэтай гасцініцы знайшлі адлюстраванне прынцыпы праекта-

вання і будаўніцтва падобных устаноў. Выбар калідорнай сістэмы не выпадковы — пры ёй дасягаецца рассяленне большай колькасці жыхароў, зручнасць пры абслугоўванні іх. Такая структура дазваляла таксама дыферэнцыраваць памяшканні на непасрэдна прызначаныя пад жыллё і на дапаможныя і абслуговыя.

Будынак гасцініцы ўяўляе сабой трохпавярховы аб'ём, выцягнуты ўздоўж вуліцы, архітэктурная кампазіцыя якога падзелена на тры часткі. Цэнтральная частка, крыху выступаючая па вышыні, завяршаецца франтонам. Два сіметрычна размешчаныя бакавыя крылы прымыкаюць да цэнтральнай часткі і маюць крыху меншую вышыню. З боку двара да асноўнага аб'ёма з дапамогай пераходнай галерэі па 2-му і 3-му паверхах далучаецца самастойны трохпавярховы блок. У выніку атрымалася ўскладненая кампазіцыя плана і вельмі нязначны па памерах унутраны двор. З той прычыны, што будынак асноўнага аб'ёма будаваўся ў некалькі этапаў і вышыня бакавых крылаў не супадала з вышынёй цэнтральнага аб'ёма, для ліквідацыі перападу былі выкарыстаны дадатковыя пераходы са ступенькамі. Пры доўгім вузкім калідоры ўсе гэтыя непрадбачаныя перашкоды з'яўляюцца адным з недахопаў, уласцівых гасцініцам даследуемага перыяду. Нягледзячы на некаторую ўскладненасць плана, архітэктару пры рашэнні галоўнага фасада ўсё ж удалося знайсці формы і пластычныя сродкі для выяўлення архітэктурна-мастацкага аблічча будынка. Напрыклад, каб збіць некаторую манатоннасць у паўтаральнасці асобных аконных праёмаў, архітэктар звярнуўся да прыёму, з дапамогай якога вокны 2—3-га паверхаў аб'ядноўваліся за кошт выступаючых плоскасцей. У выніку былі дасягнуты некаторая ўзбуйненасць, вертыкальны рытм чляненняў, што надавала будынку стройнасць. Узбагачэнню пластыкі фасадаў служаць балконы, агароджы якіх могуць быць узорам майстэрства мастацкай коўкі.

У пачатку XX ст. найбольш буйныя гасцініцы Беларусі імітавалі лепшыя гасцініцы Масквы, Пецярбурга, паступова набываючы новыя функцыянальныя якасці. Так, на 1-м паверсе гасцініц «Еўропа» і «Парыж» у Мінску, «Савой» у Гомелі, «Бразі» і «Брыстоль» у Віцебску размяшчаліся вестыбюль і памяшканні для служб і дзяжурнага адміністратара, рэстаран, цырульня, аптэка, магазіны.

Неад'емным элементам гасцініц становіцца рэстаран з кухняй. Часцей такі блок знаходзіўся на 1-м паверсе. Каб надаць больш утульнасці, зала рэстарана праектавалася з большай вышынёй памяшкання і выносілася ў самастойны блок, як гэта было ў гасцініцы ў Гродна (сучасная вул. Энгельса, 20). Разам з асноўнай тут была прадугледжана і невялікая банкетная зала. Вышыня асноўнай залы — 4,9 м, банкетнай — 4,2 пры агульнай вышыні ўсіх астатніх памяшканняў 3,6 м.

З разгледжаных прыкладаў бачна, што ў большасці сваёй планіровачныя схемы гасцініц былі аднатыпнымі, разам з тым іх аб'ёмна-кампазіцыйная пабудова сведчыць аб хуткім фарміраванні новага для беларускай архітэктуры тыпалагічнага тыпу будынка. Адначасова ішлі пошукі і мастацкага аблічча будынка, яго вобразнасці, аб гэтым гаворыць разнастайнасць кампазіцый фасадаў. Тут і імітацыя будынкаў адміністрацыйнага прызначэння (гасцініца «Савой» у Гомелі, архіт. С. Шабунеўскі, 1912), і жаданне знайсці сучасны эквівалент будынкам падобнага тыпу сталічных гарадоў (гасцініца «Еўропа» ў Мінску, 1913), і пошук новых рашэнняў на шляху сінтэзавання сучасных форм, і пераасэнсаванне класічнай спадчыны (гасцініца «Францыя» ў Магілёве, 1898).

У планіровачнай структуры буй-

ных гасцініц, узведзеных у Беларусі ў пачатку XX ст., усё большае месца пачынае адводзіцца памяшканням для размяшчэння служб камунальна-бытавога абслугоўвання. Разам з рэстаранамі і буфетамі ў гасцініцах размяшчаліся фатаграфіі, майстэрні па дробнаму рамонту адзення і абутку, цырульні і г. д.

Такім чынам, гасцініца як новы тып будынка стала займаць прамежкавае становішча паміж жылым і грамадскім будынкам камунальна-бытавога абслугоўвання.

* * *

З сярэдзіны XIX ст. у развіцці драўлянага дойлідства Беларусі пачаўся новы этап. Для яго характэрны распад адзіных стылявых прынцыпаў, якія раней вызначалі важнейшыя рысы манументальнага дойлідства, перш за ўсё мураванага, а праз яго і драўлянага. Ад высокакваліфікаванага майстра-цесляра, які адначасова быў і аўтарам, і выканальнікам сваёй мастацкай задумы, ініцыятыва пераходзіць да падрадчыка — кіраўніка будаўнічымі работамі. Пры гэтым роля майстра зводзіцца да простага выканальніцтва праекта, распрацаванага ў губернскіх або епархіяльных майстэрнях (нярэдка аўтарамі праектаў былі і павятовыя землямеры). Усё гэта прыводзіць да крызісу мясцовых школ дойлідства, якія ўжо ў сярэдняй трэці XIX ст. фактычна распадаюцца. У выніку гэтага ў драўляным дойлідстве яшчэ больш рэзка, чым раней, вызначыўся падзел на два кірункі: традыцыйны, звязаны з захаваннем мясцовых прыёмаў народнага будаўніцтва, і афіцыйны, у якім пераважала штучная рэгламентацыя запазычаных з розных стыляў нярэдка супярэчлівых форм. Многія збудаванні афіцыйнага кірунку трацяць яснасць і лагічнасць канструкцыйна-мастацкага вырашэння, а пошук пластычна выразнай формы нярэдка падмяняецца сухой і дысгарманічнай рэгламентаванай кампазіцыйнай схемай. Дойліды, з аднаго боку, імкнуліся выкарыстоўваць разнастайныя прыёмы, як кампазіцыйныя, так і дэкаратыўныя, а з другога — вышуквалі іх у эклектычных мураваных формах, забываючы шматвяковыя традыцыі драўлянага дойлідства. Тым не менш у некаторых творах другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна заўважыць і высокапрафесійную інтэрпрэтацыю ў дрэве асноўных стылявых кірункаў таго часу.

Найбольш традыцыйна і ў значнай меры кансерватыўна развівалася архітэктура народнага сялянскага жылля. Гэта тлумачыцца архаічнасцю і застойнасцю вясковага побыту ў мінулым, а таксама цяжкім матэрыяльным становішчам беларускага сялянства. Толькі пасля адмены прыгоннага права ў часткі сялян склаліся больш спрыяльныя ўмовы для ўдасканалення жылых і гаспадарчых пабудоў. Курныя печы замяняюцца печамі з дымаходамі, з'яўляюцца падмуркі, пашыраецца вонкавае аздабленне ў выглядзе шалёўкі і элементаў архітэктурнай разьбы.

Этнографы XIX — першай паловы XX ст. апісалі агульнараспаўсюджаныя тыпы сялянскіх двароў, хат і гаспадарчых пабудоў [1]. У планіроўцы двароў склаліся два асноўныя

---

[1] Анимелле Н. Быт белорусских крестьян // Этнограф. сб. СПб., 1854. Вып. 2; Эрсмич И. Очерки Белорусского Полесья. Вильна. 1868; Опыт описания Могилевской губернии / Под ред. А. С. Дембовецкого. Могилев, 1882. Кн. 1; Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии. Витебск, 1895; Харузин А. Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна, 1907; Сербов И. А. Поездки по Полесью 1911 и 1912 года. Вильна, 1914; Ён жа. Белорусы-сакуны. Пг., 1915; Ён жа. Вічынскія паляне: Зб. арт. Ін-та беларускай культуры. Мінск, 1928; Лебе-

прыёмы. Найбольш старажытным тыпам двара лічыцца вянковы (вяночны), дзе ўсе збудаванні (акрамя гумна, што ў мэтах проціпажарнай бяспекі ставілі на пэўнай адлегласці ад іншых збудаванняў), звязаныя адзін з другім, абкружалі двор па перыметру. Звычайна да вуліцы арыентаваліся хата і клець, за імі размяшчаліся павець, хлявы, адрына і г. д. Такі тып двара найбольш распаўсюдзіўся на ўсходзе Беларусі, дзе ўстойліва захоўваліся архаічныя рысы матэрыяльнай культуры і пераважалі маладворныя вёскі радковай або жывапіснай планіроўкі. Апошняя ў этнаграфічнай літаратуры характарызуецца як бессістэмная. Аднак такое вызначэнне мы лічым недарэчным. У кожнай планіроўцы ёсць свая сістэма, і жывапісны прынцып выкарыстоўваўся пераважна ў тых выпадках, калі складаны рэльеф мясцовасці або іншыя фактары не дазвалялі вылучаць больш-менш выразна асноўныя кампазіцыйныя восі паселішча.

Зусім іншы тып двара склаўся на паўднёвым захадзе Беларусі, дзе вялікія вёскі ў 50—100 і болей двароў былі нярэдкай з'явай. Для таго каб скараціць даўжыню вуліцы і зрабіць забудову больш кампактнай, усе збудаванні двара злучаліся ў адзіны доўгі (да 100 м і болей) пагон, які выцягваўся ад вуліцы ў глыбіню ўчастка. Паходжанне такога тыпа двара прынята звязваць з «валочнай памерай» другой паловы XVI — пачатку XVII ст. Аднак, на нашу думку, гэтыя кампазіцыйныя прынцыпы маглі сфарміравацца і раней — ушчыльненнем забудовы. Ва ўсякім разе пагонныя двары існавалі ў гарадках і мястэчках са старажытнасці, асабліва ў тых іх частках, дзе забудова была найбольш кампактнай (Кобрын, Зэльва і інш.).

Параўнанне кампазіцыйных тыпаў і форм беларускіх сялянскіх двароў з тыпамі і формамі двароў іншых усходнеславянскіх народаў пераканаўча сведчыць пра тое, што вянковы і пагонны двары з'яўляліся своеасаблівымі пераходнымі архітэктурна-прасторавымі варыянтамі ад паўночнарускіх крытых двароў тыпу «кашэль» і «брус» да ўкраінскіх з нязвязанымі пабудовамі. У гэтым сэнсе развіццё такіх двароў было звязана найперш з прыродна-геаграфічнымі фактарамі і безумоўна з фактарамі сацыяльна-эканамічнымі і этнічнымі.

У канцы XIX — пачатку XX ст. вядомы новыя планіровачныя варыянты двароў, якія сінтэзавалі рысы двароў пагонных і вянковых: двухрадныя пагонныя, П-падобныя, Г-падобныя (блізкія да паўночнарускіх двароў тыпу «глаголь»). У в. Дворня (Сенненскі р-н) зафіксаваны двары, вырашаныя трохраднымі пагонамі. З пачатку XX ст. на тэрыторыі Мінскай, Гродзенскай, Брэсцкай, Гомельскай губерняў пачынаюць пашырацца двары з нязвязанымі пабудовамі, што некаторыя даследчыкі тлумачаць мерамі супрацьпажарнай засцярогі і паляпшэннем санітарна-гігіенічнага стапу вёсак [2]. Гэтаму спрыяла і ўзмацненне этнічных кантактаў з украінцамі, у якіх такія двары былі вядомы здаўна. Такая версія абгрунтоўваецца тым, што двары з нязвязанымі пабудовамі ў пачатку XX ст. зафіксаваны толькі ў паўднёвых рэгіёнах Беларусі, зрэдку — у цэнтральных. Потым, ужо ў наш час, яны распаўсюдзіліся па ўсёй беларускай тэрыторыі.

дева Н. И. Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР. М., 1929; Moszyński K. Polesie Wschodnie. Warszawa, 1928; Ён жа. Kultura Ludowa słowian. Warszawa, 1967. T. 1. Wyd. 2.; Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie Kraków, 1928; Dmochowski Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. Warszawa, 1937.

[2] Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. С. 30.

Такім чынам, у канцы XIX — пачатку XX ст. былая лакалізацыя тэрыторыі Беларусі паводле тыпаў сялянскага двара ў значнай меры парушаецца, ствараюцца сінтэзаваныя тыпы двароў, якія сведчаць пра пашырэнне ўзаемасувязей народнага дойлідства розных куткоў Беларусі.

Зафіксаванае этнографамі ў другой палове XIX — пачатку XX ст. традыцыйнае беларускае сялянскае жыллё мела агульныя рысы, перш за ўсё ў планіроўцы, канструкцыі і кампазіцыі. Сялянская хата гэтых часоў уяўляла сабой зрубнае збудаванне без падклеці, ставілася падрубамі на зямлю, штандары ці камяні, накрывалася двухсхільнай або чатырохсхільнай страхой з драніц або саломы. Паводле планіроўкі хаты падзяляліся на два асноўныя тыпы: двухкамерны, калі да жылога памяшкання прыбудоўваліся «халодныя» сенцы, і трохкамерны, у якім сенцы злучалі жылое памяшканне з каморай, клеццю, варыўнёй ці два жылыя памяшканні. Больш архаічная аднакамерная хата без сенцаў, якая часам сустракалася ў бяднейшых сялян.

У выніку этнаграфічных даследаванняў 50—70-х гадоў нашага стагоддзя вылучана некалькі лакальных варыянтаў традыцыйнага сялянскага жылля Беларусі, якія склаліся ў дакастрычніцкі перыяд. Сярод іх найбольш значнае месца займаюць сярэднебеларускі, паўночна-ўсходні і ўсходні, а таксама паўднёва-заходні [3]. Для сярэднебеларускага жылля характэрны канструкцыі рубкі зруба «ў чашку», радзей «у лапу» (пераважна з пачатку XX ст.), страха на кроквах, выкарыстанне ў якасці матэрыялу пакрыцця саломы і дрэва. Планіроўка хаты двухкамерная з вылучэннем у сенцах каморы. Бытавалі як пагонныя, так і вянковыя сядзібы, прычым найбольш шырока, чым у іншых раёнах Беларусі, былі прадстаўлены іх пераходныя варыянты — двухрадны пагон, П-падобныя, Г-падобныя, а таксама сядзібы з нязвязанымі пабудовамі. У формах пакрыцця пераважала двухсхільная страха, але на захадзе арэала (Лідскі, Ашмянскі, Гродзенскі р-ны) стрэхі мелі ўсечаныя франтоны з залобкамі. У пачатку XX ст. на Гродзеншчыне зафіксавана ўскладненне планіроўкі традыцыйнага жылля.

Жыллё паўночна-ўсходніх і ўсходніх раёнаў Беларусі вылучаецца традыцыйнай страхой «закотам», архаічнымі прыёмамі пакрыцця саломай «пад колас». У вонкавым афармленні жылля тут раней, чым у іншых раёнах Беларусі, з'явіўся ганак. У планіроўцы двароў найбольш распаўсюджаны вянковыя сядзібы з агароджамі з бярвення і шчытавымі дашчанымі варотамі. Гэты рэгіён вылучаецца таксама бытаваннем лазняў як асобных збудаванняў. На поўдні Гомельшчыны (Мазырскі, Ельскі, Гомельскі і іншыя р-ны) склаўся тып хаты кампактнай планіроўкі з вальмавай або нават шатровай страхой. У гэтых раёнах, асабліва на ўсходзе Гомельшчыны, развівалася архітэктурная разьба ў вонкавым аздабленні народнага жылля.

Заходняе Палессе найбольш выразна адрозніваецца ад іншых беларускіх рэгіёнаў як у канструкцыйных прыёмах будаўніцтва, так і ў планіроўцы і кампазіцыі народнага жылля. Іменна тут будавалі хаты не з бярвенняў, а з дыляў, з вугламі «ў каню». Стрэхі былі як двухсхільнымі, так і вальмавымі, прычым шырока вядомы пераходныя іх формы: з прычолкамі, дымнікамі, залобкамі. Яны мелі канструкцыю на кроквах. Як адметную з'яву планіроўкі можна адзначыць злучэнне жылога памяшкання і варыўні сенцамі, што для іншых тэрыторый Беларусі не было характэрна.

[3] Беларускае народнае жыллё. С. 93—98.

Такім чынам, жылая сялянская архітэктура не была рэакцыйнай застойнай з'явай, а, наадварот, гэта быў працэс у пэўным сэнсе дынамічны, дзе традыцыі і новыя рысы прыводзіліся ў дыялектычную адпаведнасць з усімі сацыяльнымі і этнакультурнымі з'явамі, якія адбываліся на тэрыторыі Беларусі.

Адзначаныя лакальныя варыянты жылля, безумоўна, не вычэрпваюць усяго багацця іх кампазіцыйных тыпаў. Розныя рэгіёны нарадзілі свае арыгінальныя прыёмы стварэння архітэктурнай формы пры еднасці агульных канструкцыйных сродкаў.

Надзвычай архаічнымі прыёмамі адрозніваліся «курэні» Прыпяцкага Палесся, якія ўяўлялі сабой часовае жыллё лесапрамыслоўцаў і паляўнічых. Гэта цэнтрычныя ў плане збудаванні пірамідальнай кампазіцыі з адтулінай уверсе для выхаду дыму ад вогнішча, раскладзенага ў цэнтры жытла (в. Дарашэвічы Петрыкаўскага р-на). Такія тыпы жылля існавалі тут яшчэ з часоў ранняга жалезнага веку.

Традыцыйны для цэнтральных, паўночных і некаторых паўднёвых раёнаў Беларусі тып жылля адлюстроўвае хата ў в. Барыскавічы (Мазырскі р-н), зафіксаваная Н. І. Лебедзевай у час яе экспедыцыі 1927 г. па Палессю[4]. Прамавугольны ў плане зруб хаты з бярвенняў (вуглы з астаткамі) звонку не меў ніякай аздобы. Тарэц зруба завяршаўся трохвугольным «закотам», з якога выступалі вонкі канцы падоўжных жэрдак-свалок. На іх укладваліся драніцы, якія знізу стрымліваліся ад спаўзання шырокімі гарызантальнымі дошкамі-закрылінамі, замацаванымі ў «круччах» — Г-падобных натуральных суках, што ўрубаліся ў ніжнія свалокі. Драніцы аднаго са схілаў страхі напускаліся зверху на драніцы другога схілу, каб засцерагчы вільчак ад ападкаў. З трох бакоў зруб быў абнесены земляной прызбай. Да жылога зруба з дапамогай дзвюх шул прыбудаваны трысцен, накрыты саломай.

Архітэктурны вобраз гэтага збудавання надзвычай лаканічны і выразны. Тут няма ніводнай дэталі, якая б не мела строга функцыянальнага прызначэння. Кампазіцыя будуецца на кантрастных суадносінах паміж аб'ёмнымі вянкамі зруба і плоскім пакрыццём. Манатоннасць нарастання вянкоў уверх перарываецца трыма асіметрычна размешчанымі ў двух сумежных сценах вокнамі. Іх размяшчэнне адпавядае структурнай арганізацыі інтэр'ера хаты: два «кутнія» акны асвятлялі самае важнае месца ў хаце — покуць, «прыпечнае» акно асвятляла рабочую зону гаспадыні каля печы.

Традыцыя рабіць у хаце толькі тры акны бытавала і ў заходніх раёнах Беларусі. Такую хату, напрыклад, мы бачым на гравюры 1869 г. «Возера Свіцязь». У некаторых мясцовасцях вокнаў на тарцовых вулічных фасадах не рабілі (в. Ражкоўка Камянецкага р-на), што было звязана з пэўнымі заканадаўчымі рэгламентацыямі.

З паяўленнем кроквеннай канструкцыі вырашэнне тарцовай часткі двухсхільнай страхі некалькі відазмяняецца. Перанясенне асноўнай нагрузкі ад перакрыцця з тарцовых сцен на падоўжныя прыводзіць да развіцця шчыта, які ў адрозненне ад ранейшага «закота» ўжо не заўсёды з'яўляецца працягам плоскасці тарцовай сцяны. Ён заглыбляецца або выдаецца наперад, ствараючы своеасаблівую кансольна-бэлечную падчэнь перад вулічным фасадам хаты. Тым самым узмацняецца святлоценявая кантрастная мадэліроўка фасада (вв. Сырмеж Мядзельскага, Чудзін Ганцавіцкага р-наў). Далейшае павышэнне акцэнтнай ролі шчыта ў кампазіцыі ўсяго збудавання

---

[4] Лебедева Н. И. Жилище и хозяйственные постройки Белорусской ССР. С. 48.

выяўляецца ў развіцці прычолка, які аддзяляе шчыт ад тарцовай сцяны, ва ўзбагачэнні поля шчыта мастацкай укладкай шалёўкі, у аздабленні лабавых дошак вільчакамі (вв. Паленчыцы Пінскага, Вялікі Ражан Салігорскага р-наў). Дэкаратыўны характар мае зашыўка шчыта чаротам (в. Лосічы Пінскага р-на) і пляцёвай канструкцыяй (г. п. Мір Карэліцкага р-на).

Архітэктурны вобраз хат з вальмавым пакрыццём фарміруецца ўжо на іншай аснове. Так, кампазіцыя хаты ў в. Хабовічы (Кобрынскі р-н) будуецца на аснове выразнага кантрасту паміж адносна нізкімі сценамі і высокай пластычнай саламянай страхой, вышыня якой большая ў паўтара раза за вышыню зруба. Малюнак некалькі аморфнай па форме страхі актывізуецца за кошт афармлення вуглавых схілаў «закалоснікамі» ў выглядзе шэрагу паўкруглых саламяных прыступак, якія падкрэсліваюць рух страхі ў вертыкальным напрамку.

Трэба сказаць, што вальмавае пакрыццё хаты найбольш адпавядала яе франтальнай кампазіцыі. Але яе традыцыйная пастаноўка тарцом да вуліцы перашкаджала стварэнню выразнага вулічнага фасада. Кампрамісным вырашэннем такой «канфліктнай» сітуацыі было стварэнне з боку вуліцы вуглавых падчэняў (в. Бярозна Кобрынскага р-на) або замена на вулічным фасадзе вальмы паўвальмавым схілам з усечаным зверху шчытом (в. Паленчыцы Пінскага р-на). Арганічнасць форм вальмавых і паўвальмавых стрэх дасягалася толькі ў дварах з нязвязанымі пабудовамі, асабліва ў тых выпадках, калі была магчымасць вылучыць цэнтр падоўжнага (а не тарцовага) фасада слуповым ганкам або тамбурам (вв. Мяжаны Браслаўскага, Ліпнікі Шчучынскага, Навасёлкі Ваўкавыскага р-наў).

У другой палове XIX — пачатку XX ст. пэўныя змены адбываюцца і ў вырашэнні традыцыйнага інтэр'ера хаты. Этнографы зафіксавалі розныя этапы яго развіцця. Найбольш архаічнай можна лічыць такую структуру інтэр'ера, дзе пакрыццё драніцамі па свалоках адначасова з'яўлялася і перакрыццём хаты, г. зн. яе столлю. На Палессі (в. Гарадная Столінскага р-на і інш.) такая столь-страха пастурова трансфармавалася ў скляпеністую столь з трох плоскасцей дзякуючы паніжэнню ўзроўню верхніх свалок і ўзвядзенню над такой столлю двухсхільнай страхі на кроквах. Канчатковым этапам гэтай эвалюцыі была плоская столь на «трамe» — рэмінісцэнцыі каньковай свалокі, паніжанай да ўзроўню верхняга вянка зруба. Такім чынам, замена вянковай канструкцыі страхі крокеннай прывяла да з'яўлення плоскай столі, якая аддзяляла інтэр'ер жылога памяшкання ад паддашкавай часткі. Эвалюцыя інтэр'ера хаты адбывалася ў розных рэгіёнах Беларусі асінхронна і хутчэй там, дзе бытавалі вальмавыя або паўвальмавыя кроквенныя саламяныя стрэхі. У тых рэгіёнах, дзе пераважалі архаічныя канструкцыі стрэх «закотам», устойліва бытавалі і старадаўнія прыёмы вырашэння інтэр'ера з сумешчаным скляпеністым перакрыццём.

Традыцыйны інтэр'ер жылога памяшкання ўтваралі нешматлікія элементы. Каля ўваходу размяшчалася печ, па дыяганалі ад яе знаходзілася «покуць», ці чырвоны кут, са сталом і ўслонам, дзе сыходзіліся дзве нерухома прымацаваныя да падоўжнай і тарцовай сцен лавы: кутняя і прыпечная. Прастору ад печы да тарцовай сцяны займалі спальныя нары — пол. Часам над полам узвышаліся палаці — другі спальны ярус. Пры печы рабілі «палкі». Такі інтэр'ер падрабязна апісаны ў этнаграфічнай літаратуры. З канца XIX ст. назіраюцца некаторыя відазмяненні ў традыцыйным інтэр'еры. Напрыклад, печы вусцямі выводзілі ў сенцы, у жылым памяшканні перагародкай

вылучаўся спальны алькоў (алькеж), з'явіліся кухні. Аднак усё гэта не закранула большасці збудаванняў і новаўвядзенні былі характэрны ў асноўным для жылля заможнага сялянства. У другой палове XIX ст. вызначыўся працэс замены курных печаў «белымі» з дымаходамі, што склала перадумовы для істотнага змянення інтэр'ера сялянскага жылля.

У другой палове XIX — пачатку XX ст., як і ў папярэднія перыяды, драўляная жылая забудова ў гарадах і мястэчках пераважала. Напрыклад, у гарадскіх населішчах Гродзенскай губерні ў 1857 г. налічвалася 593 мураваныя і 8134 драўляныя дамы. Нават у такім буйным горадзе, як Брэст, было толькі 55 мураваных дамоў і 757 драўляных. Яшчэ больш паказальныя лічбы па павятовых гарадах. На 100 дамоў там прыпадала толькі 9 мураваных, у «заштатных» гарадах — 3 са 100 [5]. Прыкладна такая ж статыстыка характэрна і для іншых беларускіх губерняў.

Вялікая шчыльнасць гарадской забудовы прымусіла Сенат прыняць яшчэ ў 1832 г. спецыяльную пастанову аб тым, што сядзіба павінна займаць даўжыню вуліцы, не меншую за 10 сажняў (каля 21 м) [6]. Аднак рэальна гэта пастанова не была праведзена ў жыццё. Устанаўліваліся і такія рэгламентацыі, што на ўсе ўзводзімыя жылыя будынкі павінны быць зацверджаныя губернскім архітэктарам планы і фасады. Аднак такая пастанова не выконвалася. Часта павятовыя землямеры даносілі свайму губернскаму начальству аб тым, што мясцовыя жыхары будавалі новыя дамы пад выглядам перабудовы старых. Прычым будавалі з дрэва, нягледзячы на афіцыйную ўстанову будаваць новыя дамы з цэглы. Губернскія канцылярыі сачылі ў асноўным за будаўніцтвам буйных грамадскіх і культавых аб'ектаў. Што датычыць масавага народнага жылля, то яно развівалася стыхійна, на аснове мясцовых традыцый.

Паводле малюнкаў, гравюр, акварэлей, старых фатаграфій другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна сказаць, што многія дамы ў гарадах і мястэчках вонкавым выглядам амаль не адрозніваліся ад традыцыйнага сялянскага жылля тых часоў (Петрыкаў, Мір Карэліцкага, Поразава Свіслацкага, Лебедзева Маладзечанскага р-наў, Камянец, Беразвечча каля Глыбокага, Чарнаўчыцы Брэсцкага, Зэльва, Талачын, Глыбокае, Гарадзішча Баранавіцкага, Гервяты Астравецкага р-наў і многія іншыя). Ад вясковай забудовы гарадская і мястэчковая адрознівалася большай шчыльнасцю. Часам дамы мелі высокія падмуркі (Гарадзішча), двары адносіліся да пагоннага тыпу. Такія ж дамы мы бачым на малюнках Занёманскага прадмесця Гродна Н. Орды, на старых фотаздымках Клецка, Мінска, Віцебска і іншых гарадоў.

І ўсё ж для гарадоў і мястэчак, як і ў папярэднія перыяды, былі характэрны і свае спецыфічныя тыпы жылля, у якіх цэнтральным элементам вулічнага фасада з'яўляліся ўваходныя дзверы і нярэдка ганкі (Клецк, Браслаў, Іванава, Гальшаны Ашмянскага р-на). Дамоў з падчэнямі ў адзначаны перыяд становіцца менш, аднак яны не знікаюць зусім, а будуюцца пераважна ў невялікіх мястэчках (Трабы Іўеўскага, Лунінец, Ішкалдзь Баранавіцкага, Івянец Валожынскага р-наў). Франтон галоўнага фасада як завяршаючы элемент кампазіцыі дома вырашаўся ўрачыста. Звычайна ў цэнтры размяшчалася адно ці два акенцы, што асвятлялі прастору паддашша. Яны аздабляліся складанымі па форме ліштвамі. Верхняя частка франтона часам аздаблялася разнымі выявамі з саляр-

---

[5] Бобровский П. Гродненская губерния. СПб., 1863. Ч. 2. С. 737—739.
[6] ЦДГА БССР, ф. 8, воп. 1. спр. 131, л. 2.

нымі матывамі. Салярная арнаментыка пераважала ў палескіх гарадах і мястэчках (Пінск, Столін, Давыд-Гарадок, Тураў, Мазыр і інш.) і на захадзе Беларусі (Гальшаны Ашмянскага р-на). У Віцебску салярныя матывы трансфармаваліся ў геаметрызаваныя выявы — ромбы, квадраты, прамавугольнікі, якія ўтваралі дэкаратыўныя франтонныя фрызы. Такія матывы адзначаны на Магілёўшчыне — у Шклове і іншых месцах. У Магілёве франтоны разбіваліся на шэраг гарызантальных плоскасцей, кожная з якіх мела свой характэрны малюнак дэкору — раслінная вязь, трылісьнікі, раслінныя махры, кругі, элементы ў выглядзе дэкаратыўнага лемяша, сэрцаў і інш. У тых рэгіёнах Беларусі, дзе традыцыйнымі былі вальмавыя стрэхі, аздабленне франтонаў не атрымала развіцця. Галоўнымі дэкаратыўнымі элементамі з'яўляліся ажурна выразаныя аконныя ліштвы, падзоры, глухія фрызы (Гомель, Мазыр і інш.). Пэўнае дэкаратыўнае значэнне мелі высокія ламаныя, ярусныя і мансардавыя дахі (в. Вязынь Вілейскага р-на) і моцна выступаючыя наперад на разных прафіляваных выпусках прычолкі, што аддзялялі зруб ад франтона (Нясвіж).

У канцы XIX — пачатку XX ст. склаўся арыгінальны тып дома, які сінтэзаваў рысы гарадскога і сельскага жылля. Для яго характэрны захаванне ўвахода ў падоўжнай сцяне будынка і асіметрычна размешчаны на вулічным фасадзе ганак (Магілёў, Шклоў, Чачэрск і інш.). Ганак багата аздабляўся разьбой, меў прафіляваныя, звычайна парныя ці здвоеныя калонкі. У матывах і формах дэкору гарадскога жылля прасочваюцца ўплывы ракако і ампіру.

Шчыльнасць гарадской і местачковай забудовы натуральна прыводзіла да выкарыстання паддашша як дадатковага жылля. Увогуле такія элементы, як мезанін, мансарда і іншыя надбудовы, асабліва характэрны для гарадской жылой архітэктуры (Мінск, Свіслач, Мядзель, Слаўгарад і многія іншыя). У некаторых дамах сумяшчаліся мураваныя і драўляныя часткі. Так, у Магілёве, Міры, Навагрудку і ў іншых гарадах

185. Сядзіба ў в. Агарэвічы Ганцавіцкага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.

і мястэчках былі зафіксаваны дамы, ніжнія паверхі якіх зроблены з цэглы (звычайна яны прызначаліся пад склады, крамы, шынкі), а верхнія, жылыя — з дрэва. Верхнія паверхі часам аздабляліся галерэйкамі. Арыгінальную форму мае мезанін дома ў Слаўгарадзе, вырашаны ў выглядзе піраміды з чатырма шчытамі на фасадах.

У гарадской забудове даволі шырока былі распаўсюджаны асабнякі — жыллё заможных слаёў насельніцтва. Яны спалучалі рысы гарадскога дома і сядзібы. Некаторыя з іх мелі адзнакі ампіру і вырашаліся з манументальнымі порцікамі на галоўным фасадзе (Брэст, Мінск). Часам порцік замест франтона наверсе меў тэрасу, на якую можна было трапіць з мезаніна (Пружаны).

Арыгінальны асабняк у стылі

«мадэрн» захаваўся ў Бабруйску (1912). Ён аднапавярховы, Г-падобны ў плане, з мезанінам, які ўтвараюць чатыры амаль квадратныя ў плане памяшканні, злучаныя паміж сабой холам і невялікім калідорам. Тры памяшканні арыентаваны на галоўны, чацвёртае — на дваровы фасад. Бакавыя памяшканні мезаніна, працягваючы рызаліты, ствараюць разам з апошнімі вежападобныя аб'ёмы, завершаныя дахамі адмысловай формы, у аздабленні якіх выкарыстаны драўляная разьба і коўка. Цэнтральнае памяшканне рызаліта ўяўляе сабой паўавальны аб'ём з круглым акном у цэнтры шчыта, што выходзіць на галоўны фасад. Сцены звонку ашаляваны гарызантальна і вертыкальна, аформлены панелямі і ўстаўкамі з геаметрычным дэкорам (крыжавіны, прамавугольнікі, квадраты). У выніку створана развітая прасторавая кампазіцыя, у якой прыёмы кантрасту і нюансу атрымалі надзвычай своеасаблівую трактоўку.

У традыцыях народнага дойлідства вырашаны дом лесапрамыслоўца ў г. п. Парычы (Светлагорскі р-н), збудаваны ў пачатку XX ст. з бярвенняў на высокім цагляным падмурку і завершаны вальмавым дахам. План яго кампактны, асіметрычны, памяшканні звязаны паміж сабой Г-падобным калідорам. Тры ганкі афармляюць процілеглыя фасады. Да аднаго з тарцоў прылягае паўкруглы эркер. Архітэктурны вобраз ствараецца кантрастным проціпастаўленнем неашаляваных сцен і разных ліштваў лучковых вокнаў, завершаных фігурнымі франтончыкамі з тонкімі разнымі раслiннымі ўзорамі і выявамі львоў.

Цікавы прыклад спалучэння народных традыцый і элементаў псеўдарускага стылю — дом у Клімавічах (1867). Яго план кампактны, набліжаны да квадрата. Прыбудова ў паўночна-заходняй частцы надала дому рысы асіметрыі, аднак не адбілася на вырашэнні галоўнага фасада, які мае сіметрычны характар. Яго павышаная (з мезанінам) цэнтральная частка дамінуе ў кампазіцыі. Яна завяршаецца дахам складанай формы, які на фасадзе ўтварае франтон у выглядзе какошніка. Аднапавярховыя бакавыя часткі завершаны трохвугольнымі франтонамі. У выніку стварылася кантрастная кампазіцыя, у якой важнае месца займае ажурная разная аздоба.

186. Свіран у в. Кушляны Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл. Пач. XIX ст.

Цікавым разным аздабленнем вылучаюцца жылыя дамы пачатку XX ст. у Слаўгарадзе, Талачыне, Віцебску, Полацку і іншых гарадах паўночнага ўсходу Беларусі. Гэтыя раёны традыцыйна захоўваюць разам з усходнім Палессем вядучую ролю ў архітэктурнай разьбе і ў наш час.

Традыцыйную лінію развіцця адлюстравала жыллё шляхты ў засценках, аколіцах і невялікіх фальварках. Напрыклад, дом Равінскіх у засценку Мікулічы пад Навагрудкам, вядомы па фотаздымку 1898 г., уяўляў сабой традыцыйнае сялянскае трохкамернае жыллё, накрытае вальмавай саламянай страхой. Прыкладна таксама выглядалі дамы фальваркаў Залучча Стаўбцоўскага і Магільна Уздзенскага раёнаў, якія ў

адрозненне ад папярэдняга збудавання мелі крытыя ганкі перад уваходамі на двух або чатырох слупах.

Больш складаныя па планіроўцы дамы мелі прыхожую, жылыя пакоі, сталовую, салон, буфетную, кабінеты, аранжарэю і іншыя памяшканні. Часам з домам блакіравалася кухня (в. Кунаса Нясвіжскага р-на). У кампазіцыйных адносінах гэтыя збудаванні былі блізкія да народнага жылля, адрозніваючыся ад апошняга толькі планіровачнай структурай і наяўнасцю перад уваходам ганка, які часам трансфармаваўся ў закрыты тамбур ці веранду (вв. Страла Дзятлаўскага, Замосце Жлобінскага р-наў, Просце пад Нясвіжам, Старынкі Ваўкавыскага р-на, Бердуны каля Пінска, Нагародавічы Карэліцкага, Азярэцк Аршанскага, Гатуўка Воранаўскага, Мураваная Ашмянка Ашмянскага р-наў, Скідаль і інш.). У аздабленні франтонаў і шчытоў ганкаў нярэдка выкарыстоўвалася архітэктурная разьба. Напрыклад, франтон ганка сядзібнага дома ў г. п. Высокае (Аршанскі р-н) упрыгожаны разным дэкорам, які імітуе двухпралётную арку з вісячай гіркай у цэнтры.

Арыгінальную архітэктурную трактоўку атрымаў сядзібны дом Ф. Багушэвіча ў в. Кушляны (Смаргонскі р-н). Ад традыцыйнага сядзібнага жылля ён адрозніваецца характарам анфіладнай планіроўкі і размяшчэннем сенцаў не ў цэнтры, а збоку дома. Галоўны фасад на ўсю шырыню афармляе галерэя на 10 слупах. Сядзібны дом у в. Агарэвічы (Ганцавіцкі р-н) мае Г-падобны план анфіладнага тыпу, накрыты вальмавым дахам. У якасці галоўнага вылучаны фасад большага крыла дома. У цэнтры ён аформлены чатырохкалонным ганкам. Да тарца гэтага крыла прылягае паўкруглая ў плане аранжарэя. Кароткае крыло мае свой аўтаномны ўваход з ганкам на двух слупах. Такім чынам, у планіроўцы і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі сядзібнага жылля скlaліся разнастайныя прыёмы, як традыцыйныя, так і арыгінальныя, уласцівыя таму ці іншаму збудаванню.

Кампазіцыя шэрагу дамоў узбагачаецца надбудовай над цэнтральнай часткай дома — мезанінам. Ён вырашаецца ў выглядзе рызаліта, які выступае наперад па-за плоскасць фасаднай сцяны. Ніжні ярус трактуецца як адкрыты або закрыты ганак ці веранда, у верхнім ярусе размяшчаецца галерэя на чатырох або больш слупах, якія часам упрыгожваюцца дэкаратыўнымі падкосамі ў верхняй частцы (в. Сычы Брэсцкага р-на) ці ажурнай балюстрадай (в. Каросна пад Навагрудкам). Тымпан франтона мае традыцыйную кампазіцыю з салярнай арнаментыкай. Яго цэнтр утварае паўкруглае акно-люнет у ніжняй частцы франтоннага поля, ад якога разыходзяцца сонечныя прамяні ва ўсе бакі (в. Заазер'е Нясвіжскага р-на).

У другой палове XIX ст. у сядзібнай архітэктуры працягвалі развіццё традыцыі стылю класіцызму, асабліва яго апошняй стадыі — ампіру. Праўда, у большасці аднапавярховых збудаванняў уплывы гэтага стылю абмяжоўваліся заменай слуповага ганка чатырох- ці шасцікалонным порцікам з паўцыркульным люнетам у цэнтры поля франтона (вв. Спорава Івацэвіцкага, Крычын Старадарожскага, Зембін Барысаўскага, Амнішава Лагойскага, Ясневічы Пастаўскага, Гурнаўшчына Клецкага р-наў, Навагрудак і інш.). У некаторых дамах у дрэве былі даволі дасканала імітаваны формы калон каменнага тасканскага ордэра, а таксама дэнтыкульныя карнізы. У іншых збудаваннях трактоўка класічных прататыпаў дадзена адвольна, без захавання кананізаваных антычных прапорцый. У шэрагу драўляных дамоў выкарыстоўваліся мураваныя порцікі.

Больш развітая ампірная кампазіцыя ўласціва сядзібным дамам з ме-

занінамі. Напрыклад, дом у в. Біжарэвічы (Пінскі р-н) у цэнтры галоўнага фасада меў манументальны порцік з чатырма масіўнымі мураванымі тасканскімі калонамі і драўляным франтонам. Порцік аб'ядноўваў абодва паверхі, пад франтонам знаходзіўся балкон мезаніна, які меў ажурную рашотку агароджы. Бакавыя часткі фасада завяршаліся двума трохвугольнымі шчытамі, якія сваёй формай пераклікаліся з франтонам порціка. Тарцы будынка былі аформлены галерэямі на чатырохгранных калонках. Аконныя ліштвы з сандрыкамі і франтонамі ў завяршэнні былі зроблены паводле ампірных мураваных узораў. Блізкую кампазіцыю мелі сядзібныя дамы ў вв. Вейна (Магілёўскі р-н), Высацк (Слонімскі), Дарашэвічы (Петрыкаўскі), Мяцэвічы (Салігорскі р-н) і інш. Яны адрозніваліся адзін ад другога ў асноўным памерамі і некаторымі дэкаратыўнымі дэталямі.

У канцы XIX — першай палове XX ст. сярод польскіх гісторыкаў архітэктуры і мастацтвазнаўцаў узрасла цікавасць да вывучэння архітэктурных форм так званых старапольскіх сядзіб. Характэрная ў гэтым плане праца Ф. Маркоўскага [7], у якой ён вылучае два тыпы сядзібных дамоў — «звычайныя» і «абарончыя». Аўтар паказаў асноўныя асаблівасці развіцця сядзібнай архітэктуры (сіметрычны план, слуповы ганак, ламаны дах і г. д.). Падобна руху русафільства ў Расіі, яго пазіцыя выражала настрой пэўнай часткі творчай інтэлігенцыі Польшчы, Украіны і Беларусі, якая бачыла ў выкарыстанні архітэктурных форм мінулых эпох нейкі шлях да стварэння новых нацыянальных традыцый. Гэты рух садзейнічаў уздыму архітэктурнага стылю неабарока, развіццю якога ў значнай ступені спрыяў стыль «мадэрн».

Прыкладамі неабарочных збудаванняў з'яўляюцца сядзібныя дамы ў вв. Навадворкі Клецкага і Ольсава Мядзельскага раёнаў (перабудова пачатку XX ст.). Гэта аднапавярховыя збудаванні, аформленыя на галоўных фасадах класіцыстычнымі порцікамі. Асноўны кампазіцыйны прыём — кантраст паміж адносна нізкімі ашаляванымі сценамі і высокім пластычным ламаным пакрыццём. У сядзібным доме ў в. Страча (Астравецкі р-н) цэнтральны рызаліт вылучаны буйнымі арачнымі вокнамі з псеўдагатычнымі ўзорамі пераплётаў. Дом у Гальшанах Ашмянскага раёна (цяпер тут школа) мае прыкметы «мадэрна». Выразны сілуэт створаны высокім мансардавым дахам, з якога выступаюць прамавугольныя аконныя блокі, завершаныя трохвугольнымі франтончыкамі. Напружаныя лініі даху і мезаніна ствараюць кантрастную і рытмічную пластыку гэтага збудавання.

Больш развітыя прасторавыя кампазіцыі маюць дамы з П-падобным планам, дзе невялікія бакавыя крылы ўтвораны алькежамі. Такі выгляд мае дом у в. Заполле пад Пінскам. Алькежы, аб'яднаныя з асноўным корпусам дома агульным ламаным пакрыццём, утвараюць кароткія бакавыя крылы. Цэнтр галоўнага фасада аформлены мураваным тасканскім порцікам. У сядзібным доме ў в. Краснае (Маладзечанскі р-н) алькежы вылучаны больш нізкімі трохсхільнымі пакрыццямі, у той час як дом мае высокі мансардавы дах. Тым не менш алькежы не атрымалі самастойнага значэння ў кампазіцыі дома, а падпарадкаваны асноўнаму аб'ёму. П-падобная кампазіцыя дома ў в. Будслаў (цяпер тут школа) утворана цэнтральным і двума бакавымі крыламі, якія маюць значныя памеры. Гэта ўжо не алькежы, як у папярэдніх прыкладах, а флігелі, аб'яднаныя з цэнтральным корпусам у адзіную кампазіцыю.

Сядзібны дом у Шклове можна

[7] Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX w. Lwów, 1935.

аднесці да тых «шматслаёвых» помнікаў, у архітэктуры якіх арганічна спалучаюцца рысы стыляў ракако, ампір і «мадэрн». Гэта П-падобнае ў плане аднапавярховае збудаванне, накрытае невысокім двухсхільным дахам. Планіроўка анфіладная, з традыцыйнай залай у цэнтральным рызаліце. На жаль, галоўны фасад фактычна страчаны ў выніку пазнейшых перабудоў. Таму меркаваць аб архітэктуры гэтага будынка можна толькі на падставе вывучэння паркавага фасада. Ён у цэнтральнай частцы аформлены ажурнай галерэяй складанай у плане формы, з точанымі слупамі і балясамі, трэльяжнай сеткай у завяршэнні. Цэнтральны рызаліт завершаны трохвугольным франтонам, такія ж франтоны маюць і бакавыя крылы.

Будынак вылучаецца сярод шэрагу яму падобных збудаванняў перш за ўсё багатым разным аздабленнем. Гэта адносіцца не толькі да калон, балюстрады, пілястр, карнізных кранштэйнаў адмысловай формы, але і да цікавых дэкаратыўных уставак над вокнамі, выкананых у тэхніцы «глухой» разьбы. Кожная ўстаўка падзелена на два гарызантальныя палі: у ніжнім вывява элемента ампірнай гірлянды, у верхнім — меандравы фрыз. Найбольш складаны ракайльны малюнак мае разьба ў тымпанах бакавых франтонаў. Тут адмысловая раслінная вязь з лістоў аканту пераплятаецца з фігурнымі элементамі ў выглядзе завіткоў валют. Гэта разьба мае яўна геральдычны характар.

Асноўнымі гаспадарчымі пабудовамі сялянскага двара былі хлеў, або абора, павець, клець, свіран, адрына, варыўня (істопка), пуня, гумно (ток, стадола, клуня), асець, або ёўня, лазня. Аднак такая наменклатура пабудоў сялянскага двара далёка не заўсёды вытрымлівалася. Так, паводле даных 1850 г., у вв. Ліпнікі Драгічынскага і Дружылавічы Іванаўскага раёнаў сялянскія двары мелі па дзве-тры гаспадарчыя пабудовы; двары з чатырма-пяццю пабудовамі сустракаліся рэдка. Былі і такія двары, дзе стаяла адна толькі хата [8].

Прасцейшыя клеці і свірны ўяўлялі сабой невялікія квадратныя або прамавугольныя ў плане збудаванні вянковай канструкцыі, накрытыя двухсхільнымі стрэхамі з драніц ці саломы. Яны мелі скляпеністае перакрыццё, утворанае свалокамі «закота». Уваход размяшчаўся ў тарцовай або падоўжнай сцяне. Перад ім нярэдка будавалі невялікі ганак — «пераклецць». Ставілі зруб на камянях ці штандарах. Такія збудаванні зафіксаваны ў вв. Таль Любанскага, Літва Маладзечанскага, Чудзін Ганцавіцкага, Асінаўка Шаркоўшчынскага, Жодзішкі Смаргонскага, Жупраны Ашмянскага, Гняздзілава Докшыцкага, Глушкавічы Лельчыцкага раёнаў. Яны вядомы практычна на ўсёй тэрыторыі Беларусі. У некаторых свірнах такога тыпу развіваліся падчэні ў выглядзе двух брусоў, што асноўваліся на кансольных выпусках верхніх вянкоў зруба (вв. Лучай Пастаўскага, Мураваная Ашмянка Ашмянскага р-наў). Пры асіметрычнай кампазіцыі свірна ўздоўж адной з падоўжных сцен рабілі галерэйку, якую разам са свірнам накрывалі агульнай двухсхільнай страхой (в. Караняты Ашмянскага р-на).

Іншы архітэктурна-кампазіцыйны варыянт такога свірна ўтвараецца пры яго вальмавым (звычайна саламяным) пакрыцці. Пры тарцовым размяшчэнні ўвахода перад ім рабілі падчэні на двух ці чатырох слупах (вв. Шэні Пружанскага, Мяжаны Браслаўскага р-наў). Пры размяшчэнні ўвахода ў падоўжнай сцяне падчэні маглі адсутнічаць, іх замяняла навісь страхі (в. Дамантовічы Капыльскага р-на).

---

[8] ЦДГА БССР, ф. 31, воп. 3, спр. 152, л. 7 адв.; спр. 97, л. 10 адв.

Больш складаную кампазіцыю мелі двухпавярховыя свірны, у якіх галоўным быў адзін з тарцовых фасадаў. Вядомы разнавіднасці такіх збудаванняў з двухсхільнымі і паўвальмавымі стрэхамі. Слупавыя падчэні ніжняга паверха з'яўляліся адначасова асновай верхняй галерэйкі, з якой траплялі ў верхняе памяшканне (вв. Вірышча Карэліцкага, Баравікі Валожынскага, Ліпнікі Навагрудскага р-наў). Гэтыя збудаванні мелі зграбныя прапорцыі, часам аздабляліся нескладанай разьбой (падзоры, ліштвы, шаляваныя дзверы і інш.). З'яўленне верхняй галерэйкі звязана з тым, што абодва памяшканні свірна не злучаліся ўнутры лесвіцай, бо мелі рознае функцыянальнае прызначэнне. Таму трапіць на верхні паверх можна было толькі праз галерэю. У больш позні час з'явіліся свірны з унутранымі лесвіцамі, аднак галерэйкі ў іх традыцыйна захоўваліся. Двухпавярховыя свірны пірамідальна-цэнтрычнай кампазіцыі (з шатровымі пакрыццямі) часам мелі кансольна навісаючыя галерэі з аднаго або некалькіх бакоў збудавання (Клецк).

Хлявы, аборы, адрыны, пуні ўяўлялі сабой звычайныя прамавугольныя ў плане збудаванні, накрытыя двухсхільнымі ці вальмавымі стрэхамі. Кантраст кампазіцыі ствараўся паміж сценамі і страхой, якая часам перавышала зруб па вышыні (в. Януki Докшыцкага р-на).

Гумны, стадолы, токі, клуні вядомы ў двух асноўных канструкцыйных варыянтах — з вянковай і каркаснай канструкцыяй перакрыцця. Да архаічных тыпаў гумнаў і стадол, якія сустракаліся на поўдні Беларусі, можна далучыць цэнтрычныя ў плане (квадратныя, шасцігранныя) збудаванні, накрытыя шатровымі стрэхамі (вв. Ляскавічы Петрыкаўскага, Баянічы Любанскага, Грычынавічы Жыткавіцкага р-наў). Каля Турава і Любані сустракаліся гумны з двухсхільнымі стрэхамі «закотам» (вв. Валасовічы Акцябрскага, Грабава Жыткавіцкага р-наў). Спалучэнне такіх дзвюх форм пакрыцця атрымала цікавую трактоўку ў гумнах і стадолах з прамавугольным планам і чатырохсхільнай страхой вянковай канструкцыі «ў рэж» (в. Вайткевічы былога Столінскага пав.). На Любаншчыне і Случчыне адзначана будаўніцтва пяцігранных гумнаў (в. Таль Любанскага р-на), а таксама прамавугольных у плане са зрэзанымі вугламі (в. Лучнікі Слуцкага р-на). Некаторыя даследчыкі, напрыклад К. Машынскі, звязвалі паходжанне форм гэтых збудаванняў з тыпамі старажытнага жылля. Была нават сфармулявана тэорыя, згодна з якой спачатку жылыя і гаспадарчыя збудаванні развіваліся сінхронна, захоўваючы паміж сабой падабенства. Аднак потым хаты атрымалі новы імпульс развіцця і «адарваліся» ад гаспадарчых збудаванняў. Апошнія ж захоўвалі архітэктурныя вобразы старадаўніх жылых пабудоў.

Іншым шляхам развівалася архітэктура гумнаў і стадол з каркасным перакрыццём на сохах. Іх архаічныя формы таксама маюць старажытнае паходжанне.

На паўднёвым захадзе Беларусі існавалі стадолы, якія мелі выгляд высокай вальмавай страхі без сцен (в. Астрамечава Брэсцкага р-на). Аснову апорных канструкцый такіх стадол-стрэх складалі сохі, размешчаныя ў адзін або два падоўжныя рады. Пры аднарадным размяшчэнні сох апошнія неслі каньковую жэрдзь-кладзь, якая з'яўлялася вільчаком страхі. Пры двухрадным размяшчэнні сох кожная пара злучалася папярочнай бэлькай, у цэнтры якой ставіўся дзядок. Дзядкі неслі кладзь. На кладзь навешваліся тонкія кроквы-ключы, якія з'яўляліся асновай паплёту страхі. У цэнтры збудавання выбіваўся з гліны ток, па баках рабіліся застаронкі (або прыстаронкі), дзе захоўвалі неабмалочаныя снапы. Больш развітыя ты-

пы ўяўляюць збудаванні са сценамі вянковай, каркаснай або мяшанай вянкова-каркаснай канструкцыі (тарцовыя часткі сцен зрубныя, а падоўжныя — заметам у шулы) і двухсхільным, вальмавым ці паўвальмавым пакрыццём з саломы, гонты, драніц (вв. Кушляны Ашмянскага, Мяжаны Браслаўскага, Сырмеж і Старлыгі Мядзельскага, Кабакі Бярозаўскага р-наў). Пакрыццё па свайму аб'ёму пераважае над адносна нізкімі сценамі. Звычайна рабілі двое варот у тарцах, аднак вядомы збудаванні з аднымі, трыма і нават чатырма варотамі. На Століншчыне (в. Стахава і інш.) уздоўж адной з падоўжных сцен стадолы рабілі слуповыя падчэні.

Асеці будавалі ў два ярусы. Цёплае паветра ад курнай печы, размешчанай у ніжнім ярусе, праз шчыліны перакрыцця паступала ў верхні ярус, дзе ставілі снапы. Такія збудаванні былі пашыраны пераважна на ўсходзе Беларусі. Існавалі і больш прымітыўныя сушні — ёўні, дзе печ і памост для сушкі снапоў размяшчаліся ў адным памяшканні. На паўднёвым захадзе Беларусі сушні ў сялян былі рэдкай з'явай. Тут збажыну сушылі пераважна ў азяродах.

Сялянскія варыўні і істопкі ўяўлялі сабой невялікія аднакамерныя курныя хаткі з нізкімі дзвярыма і маленькімі валаковымі акенцамі (в. Пухавічы Жыткавіцкага р-на). На паўночным усходзе Беларусі сяляне будавалі лазні — адна- ці двухкамерныя зрубныя збудаванні з курнай печчу ўнутры. Іх звычайна размяшчалі каля вадаёмаў. Нярэдка лазні выкарыстоўвалі і як сушні.

Архітэктура службовых і гаспадарчых збудаванняў фальваркаў захоўвала традыцыйныя рысы. Сядзібныя пабудовы ад сялянскіх адрозніваліся буйнейшым маштабам, развітасцю кампазіцыі, больш шырокім выкарыстаннем дэкору.

Характэрнымі сядзібнымі збудаваннямі былі флігелі, так званыя афіцыны. Яны выконвалі разнастайныя функцыі: служылі жыллём для чэлядзі, іх прыстасоўвалі пад кухні, пякарні, гасціныя хаты і г. д. Рысамі народнага дойлідства адметны пякарня сядзібы ў в. Калдычава (Баранавіцкі р-н), чалядны дом сядзібы ў в. Варняны (Астравецкі р-н), флігель сядзібы ў в. Багданава (Валожынскі р-н). Гэта працяглыя, прамавугольныя ў плане аднапавярховыя збудаванні, накрытыя высокімі паўвальмавымі дахамі, якія ўтвараюць на тарцовых фасадах усечаныя зверху шчыты і франтоны. Флігель сядзібы ў в. Кухцічы (Уздзенскі р-н) — фактычна невялікі аднапавярховы прамавугольны ў плане сядзібны дом, упрыгожаны на галоўным фасадзе адмыслова вырашаным слуповым ганкам.

Разнастайныя планіровачныя і кампазіцыйныя прыёмы ўласцівы архітэктуры сядзібных свірнаў, скарбніц, спіхлераў і лямусаў. Найбольш простыя з іх уяўлялі сабой невялікія адназрубныя збудаванні з галерэйкамі на тарцовых фасадах (в. Ахрэмаўцы Браслаўскага р-на). Слупам галерэі часам надавалі складаную прафіліроўку, што вылучала яе як найбольш пластычна значымы элемент кампазіцыі ўсяго збудавання (в. Прастаньшчына пад Лідай). Масіўныя дубовыя дзверы, збітыя грубымі кавальскімі цвікамі з дошак «у елку» або «ў ромбы», з разнастайнымі па форме ручкамі, клямкамі і іншай кавальскай фурнітурай памастацку акцэнтавалі ўваход у збудаванне (в. Бараціна Баранавіцкага р-на).

Больш развіты тып свірнаў і спіхлераў — доўгія аднапавярховыя манументальна вырашаныя збудаванні, якія нярэдка ставілі на высокіх падмурках і цокалях. Унутры яны падзяляліся на некалькі адсекаў, мелі вонкавыя галерэі ўздоўж усяго бакавога фасада або толькі яго цэнтральнай часткі (г. п. Тураў Жыткавіцкага р-на, вв. Новы Пагост

Міёрскага, Чомбрава Карэліцкага р-наў і інш.). З элементаў аздаблення можна адзначыць разныя падзоры, дэкаратыўныя тарцовыя шчыты, флюгеры, прафіляваныя карнізы, капітэлі калонак. Блізкую да іх кампазіцыю меў двухпавярховы сядзібны свіран у в. Крухавічы Клецкага раёна. У ім галерэя на 11 калонах была ўтворана толькі ў аб'ёме першага паверха. Падоўжная сцяна другога паверха, расчлянёная нізкімі паўцыркульнымі вокнамі, асноўвалася на калонах галерэі. У выніку стварылася кантрастная кампазіцыя галоўнага фасада, пабудаваная на проціпастаўленні амаль глухой плоскасці сцяны другога паверха і адкрытай ніжняй галерэі, пластыка якой узбагачалася актыўнай святлаценню. Высокі аб'ёмісты паўвальмавы дах быццам абагульняў усю кампазіцыю і надаваў ёй лагічную завершанасць.

На такіх жа прынцыпах кантрасту масіўнага буйнамаштабнага аб'ёму і лёгкіх ажурных элементаў аздаблення пабудавана кампазіцыя спіхлера ў Радзівілімонтах (в. Чырвоная Зорка Клецкага р-на). Асаблівасці яго размяшчэння ў палацава-паркавым ансамблі прадыктавалі дойліду вылучыць у якасці галоўнага не падоўжны, а тарцовы фасад, арыентаваны ў бок палаца. Ён расчлянёны на чатыры ярусы, кожны з якіх мае спецыфічныя сродкі аздаблення. Першы ярус, утвораны масіўнай бутавай муроўкай, выглядае зрокава цяжкім. У другім ярусе сцены расчляняюць паўцыркульныя вокны. Асноўны мастацкі акцэнт трэцяга яруса стварае ажурны ганак. Нарэшце, чацвёрты ярус — трохвугольны франтон, што навісае кансольна над ніжнімі ярусамі і завяршаецца ажурнай вежкай з флюгерам і звонам. Такім чынам, пластычная насычанасць кампазіцыі, аблегчанасць форм нарасталі знізу ўверх. Гэта стварала і кантраст, і актыўны рытм фасада.

Трэба сказаць, што выкарыстанне галерэй і ганкаў было надзвычай характэрна для архітэктуры свірнаў і спіхлераў, прычым не толькі буйнамаштабных, але і адносна невялікіх. Такія збудаванні зберагліся ў вв. Людзвіноў Петрыкаўскага раёна і Альба пад Нясвіжам.

Яшчэ ў большай ступені матыў галерэі быў уласцівы архітэктуры сядзібных лямусаў. Сярод іх у адзначаны перыяд вядомы два кампазіцыйныя варыянты: франтальная двух'ярусная кампазіцыя з двух'яруснай слуповай галерэяй уздоўж аднаго з падоўжных фасадаў (в. Галынка Клецкага р-на) і цэнтрычная з кругавой галерэяй (вв. Бірукі Міёрскага, Вялікае Мажэйкава Шчучынскага р-наў). Блізкую да цэнтрычных лямусаў кампазіцыю мелі некаторыя сырніцы, кузні і інш.

Некаторыя тыпы сядзібных збудаванняў мелі вежападобныя або цэнтрычна-ярусныя кампазіцыі. У выглядзе васьмігранных аб'ёмаў, завершаных пірамідальнымі дахамі, часам вырашаліся паркавыя павільёны і гаспадарчыя збудаванні (вв. Лаздуны Іўеўскага, Яшчуны Ашмянскага р-наў). Цікавую вежападобную кампазіцыю з нахіленымі да цэнтра сценамі і шатровым пакрыццём мела квадратная ў плане вяндлярня ў в. Янікі пад Барысавам. Сядзібная галубятня ў в. Вялікі Двор на Навагрудчыне ўяўляла сабой квадратны ў плане аб'ём, абнесены па перыметру слуповай галерэяй. Над цэнтрам яе пакрыцця ўзвышалася вежа галубятні з адтулінамі для галубоў у сценах. Блізкую кампазіцыю мела галубятня ў сядзібе Манькавічы пад Столінам, збудаваная ў тэхніцы «прускага муру». Сядзібная галубятня ў в. Крыкалы Пастаўскага раёна мела рытмічную цэнтрычна-ярусную кампазіцыю, у якой чаргаваліся вертыкальныя часткі і іх пакрыцці: кожны наступны ярус быў меншым па вышыні і памерах у плане за ніжні, у

выпіку чаго стварыўся выразны рытм кампазіцыі збудавання.

Сярод вытворчых драўляных збудаванняў найбольш масавымі былі млыны. Існавала значная колькасць іх разнавіднасцей: мукамольныя, валюшні, млыны-рудні, папернi і інш. Па асаблівасцях работы і канструкцыі яны падзяляюцца на дзве вялікія групы: вадзяныя і ветраныя.

Вадзяныя млыны будавалі не толькі на буйных і сярэдніх, але і на малых рэках, праточных азёрах, балотах. Традыцыйна развіваліся два тыпы вадзяных млыноў: калёсныя і наплаўныя. Для першых рабілася запруда з плацінай і грэбляй. Вада па спецыяльных лотаках паступала знізу ці зверху на лопасці млыновага кола (у залежнасці ад гэтага існавалі колы верхняга ці ніжняга «бою»), ад якога вярчальны рух праз сістэму валоў і шасцерняў перадаваўся на жорны. Унутры млын падзяляўся на некалькі ярусаў. Уверсе знаходзілася загрузачнае памяшканне, адкуль зерне ссыпалася ў драўляныя кашы, размешчаныя над паставамі жорнаў.

Многія млыны былі значнымі па маштабу манументальнымі збудаваннямі, у якіх спалучаліся некалькі рознавялікіх аб'ёмаў, завершаных вальмавымі, двухсхільнымі і аднасхільнымі дахамі (в. Клейнікі Брэсцкага р-на). Другія ўяўлялі сабой кампактныя прамавугольныя ў плане высокія збудаванні пад двухсхільнымі дахамі (в. Банцараўшчына Мінскага р-на). Для некаторых сядзібных млыноў характэрна афармленне галоўнага ўвахода манументальным ганкам або порцікам (в. Варонча Карэліцкага р-на). Частка млыноў мела высокія падмуркі і цокалі з грубога бутавага камення, якія кантрастна спалучаліся са зрубнымі надбудовамі (в. Жодзішкі Смаргонскага р-на). Часам муроўка мела дэкаратыўны характар, што павышала пластычныя якасці збудавання (в. Зарачча Браслаўскага р-на).

Наплаўныя млыны больш сціплыя па памерах. Гэта невялікія прамавугольныя ў плане аб'ёмы пад двухсхільнымі або вальмавымі дахамі. Яны не мелі пры сабе плацін і ставіліся на высокіх пáлях пасярэдзіне рэк, дзе цячэнне было найбольш хуткае. Кола рухалася натуральным цячэннем вады. Млын такога тыпу замаляваны Н. Ордай у маёнтку Седлішча (Валожынскі р-н) у 70-я гады XIX ст. Адносна простыя па канструкцыі млыны-плывякі сяляне часта будавалі самі (млын у в. Кароцічы Столінскага р-на). Недахопам млыноў такога тыпу было тое, што ўзімку, калі лёд скоўваў раку, яны прыпынялі сваю дзейнасць.

З канца XIX ст. у млынах замест вадзяных колаў пачалі ставіць металічныя турбіны, якія давалі большы эфект работы. У архітэктурных адносінах такія млыны былі падобны на колавыя. Напрыклад, турбінны млын на р. Усяжа каля вёскі з аднайменнай назвай уяўляе развітае па кампазіцыі збудаванне з брусоў «у лапу», пастаўленае на высокія пáлі. Да асноўнага прамавугольнага ў плане двухпавярховага аб'ёма, накрытага высокім двухсхільным дахам, прылягаюць у тарцах два больш нізкія аднапавярховыя прырубы, крытыя таксама двухсхільнымі дахамі. Маляўнічы акцэнт кампазіцыі млына ствараў узняты на высокіх пáлях ганак, пакрыццё над якім працягвала агульны рух даху асноўнага аб'ёма.

У вёсках і фальварках, дзе не было праточных вадаёмаў, працягвалі будаваць конна-валовыя млыны, вядомыя з XVIII ст. Асноўным элементам такога млына з'яўлялася кола, насаджанае на тоўсты дубовы вал, пастаўлены не вертыкальна, а з пэўным нахілам. Пад вагой вала ці каня паступальны рух кола з дапамогай шасцярных перадач трансфармаваўся ў вярчальны рух верхняга камення-пастава. Такі млын называўся

«таптаком» ад таго, што жывёла як быццам тапталася на адным месцы. У інвентарах сядзіб і фальваркаў XIX — пачатку XX ст. зафіксаваны і іншыя тыпы конна-валовых млыноў.

З канца XIX — пачатку XX ст. вядомы і так званыя паравыя млыны, дзе паставы праз адпаведныя перадачы рухала паравая машына, размешчаная ў асобнай прыбудове. Млын такога тыпу збярогся ў в. Крэва Смаргонскага раёна. Яго цікавым элементам з'яўляецца кансольна-бэлечны балкон у верхняй частцы галоўнага аб'ёма з пад'ёмным блокам. Сюды падавалі мяхі са збожжам, якія паступалі ў асноўнае загрузачнае памяшканне. Потым збожжа высыпалася ў «кашы», адкуль яно паступала на жорнавыя паставы.

Ветраныя млыны, або ветракі, вядомыя на тэрыторыі Беларусі з XVII ст., з другой паловы XIX ст. атрымалі асабліва шырокае распаўсюджанне. Яны будаваліся не толькі ў фальварках, але нярэдка і ў сялянскіх гаспадарках. На паўднёвым захадзе Беларусі пераважаў стрыжнёвы тып збудаванняў, а на ўсходзе — шатровы.

Адзін з найбольш простых стрыжнёвых ветракоў пабудаваны ў в. Верамееўцы Пінскага раёна. Гэта мініяцюрнае каркаснае, ашаляванае звонку збудаванне. Яго асновай з'яўляецца ўкапаны ў зямлю слуп, вакол якога вятрак паварочваецца да ветру. Цікавая канструкцыя ветрака на коле, пастаўленым на штандары, зафіксавана ў в. Святаполка Іванаўскага раёна.

Больш дасканалым варыянтам стрыжнёвага ветрака з'яўляецца млын так званага козлавага тыпу з крыжавінай (козламі), у аснове якога нерухома замацоўваўся вертыкальны стрыжань млына. Такі вятрак вырашаўся выцягнутым дагары квадратным у плане каркасным ашаляваным звонку корпусам, завершаным двухсхільным дахам, які часам з боку крылаў меў паўвальмавы схіл, а з процілеглага боку — навісаючы над ніжняй часткай аб'ёма шчыт (вв. Опаль Іванаўскага, Уласы Баранавіцкага, Паніквы Маларыцкага, Балоты і Бярозна Кобрынскага р-наў).

У адрозненне ад «козлавых» шатровыя ветракі ўяўлялі сабой высокія вежападобныя збудаванні з дзвюх частак: ніжняга нерухомага корпуса і верхняй «ізбіцы», або «шатра», якая гарызантальна паварочвалася пры дапамозе «вадзіл», або «матавіл», адносна нерухомай часткі. Ніжні гранёны каркасны аб'ём, нярэдка ўстаноўлены на невысокім зрубным пастаменце, меў нахіленыя да цэнтра сцены, што зрокава надавала яму ўстойлівасць і рабіла прапорцыі збудавання больш вытанчанымі. Верхняя частка вырашалася ў выглядзе шатра (в. Сычы Брэсцкага р-на) або квадратнай ці васьміграннай невысокай «ізбіцы» з шатровым завяршэннем, сцены якой кансольна выступалі па-за межы сцен верхняй часткі нерухомага аб'ёма (вв. Кучын Карманскага, Межаўка Слуцкага, Сямёнаўка Рэчыцкага, Ляды Жлобінскага р-наў). У выніку стваралася кантрастная вертыкальная цэнтрычнаярусная кампазіцыя.

Традыцыйнымі тыпамі грамадскіх збудаванняў, якія рубіліся з дрэва, па-ранейшаму заставаліся шынкі, корчмы, аўстэрыі, крамы, гандлёвыя рады, магазіны, гасцінныя дамы і двары.

Невялікія вясковыя шынкі і корчмы нагадвалі двухкамернае жыллё і складаліся з сенцаў і шынковай хаты, ад якой часам адгароджвалі камору (в. Кулакі Капыльскага р-на). Мястэчковыя шынкі і корчмы былі падобныя да мясцовага жылля і вырашаліся працяглымі карпусамі з уваходамі ў тарцах (вв. Крэва Смаргонскага, Міхалішкі Астравецкага р-наў). Больш развітыя тыпы корчмаў спалучалі ў адзіным прамаву-

гольным у плане корпусе шынковую хату, гасціныя пакоі, заезд, вазоўню і іншыя памяшканні. Такі выгляд мае карчма ў Ашмянах. Яе пізкія зрубныя сцены кантрастуюць з высокім, удвая перавышаючым іх дахам паўвальмавай формы. У карчме ў в. Нача (Воранаўскі р-н) у цэнтры галоўнага фасада быў размешчаны праезд, які вёў да прыбудаванай у тыле корпуса карчмы вазоўні. Карчма ў мястэчку Гнезна (Ваўкавыскі р-н) мела наверсе мезанін, у якім былі размешчаны гасціныя пакоі. Галоўны фасад афармляў чатырохкалонны порцік, які аддалена нагадваў адпаведныя ампірныя ўзоры. Стылізаваны порцік ампірнага тыпу афармляў галоўны фасад карчмы ў мястэчку Страча (Астравецкі р-н). Калі ў гарадскіх і сельскіх паселішчах у сувязі з абмежаванасцю тэрыторыі забудовы корчмы блакіраваліся з іншымі жылымі і гаспадарчымі збудаваннямі, то па-за межамі паселішчаў, на дарогах корчмы ўяўлялі сабой традыцыйныя двары з пязвязанымі пабудовамі. Такі выгляд меў карчомны двор ва ўрочышчы Выгада пры дарозе з Навагрудка ў Завоссе, зафіксаваны на фотаздымку 1898 г.

Крамы ўяўлялі сабой невялікія прамавугольныя ў плане збудаванні з вальмавымі або двухсхільнымі пакрыццямі і ўваходам у тарцовай сцяне вулічнага фасада. Адна з такіх крам зберaглася ў в. Караняты (Смаргонскі р-н). Яна мае кансольна-бэлечныя падчэпі, якія навісаюць над уваходам і асноўваюцца на выпусках бэлек перакрыцця. Падчэпі завяршае трохвугольны шчыт.

У некаторых гарадах крамы складалі цэлыя вуліцы або забудоўвалі гандлёвую плошчу (Капыль, Камянец, Лунінец і інш.). Іх галоўныя фасады вырашаліся са слуповымі падчэнямі і трохвугольнымі або ўсечанымі зверху дэкаратыўна ашаляванымі шчытамі і франтонамі. У Століне невядомы мастак канца XIX — пачатку XX ст. замаляваў крамы, якія былі прыбудаваны да падоўжных сцен жылых дамоў. Апошнія злучаліся паміж сабой праз праезды перамычкамі, накрытымі двухсхільнымі стрэшкамі.

У сувязі з тым што ратуш у другой палове XIX — пачатку XX ст. ужо не будавалі і яны фактычна страцілі сваё былое значэнне ў гарадскім ансамблі (асабліва гэта было характэрна для невялікіх гарадоў і мястэчак), галоўным збудаваннем гандлёвай плошчы сталі гандлёвыя рады. З павышэннем іх горадабудаўнічай ролі некалькі змянілася і іх архітэктурнае вырашэнне. Калі раней пераважалі гандлёвыя рады замкнёнай ці падкованападобнай кампазіцыі, якія абкружалі плошчу па перыметру, то цяпер будуюцца рады пагоннага тыпу. Яны размяшчаліся ў цэнтры плошчы і ўяўлялі сабой працяглыя карпусы, расчлянёныя па шэраг крам, арыентаваных на абодва падоўжныя фасады; крамы будаваліся і ў тарцах корпуса. Асноўным архітэктурна-пластычным матывам радоў з'яўлялася парадная слуповая галерэя, часам вырашаная ў ордэрных формах (в. Сіняўка Клецкага р-на, Пружаны [9] і інш.).

У даследуемы перыяд на галоўных дарогах будавалі пастаялыя двары, заезныя дамы, конна-паштовыя станцыі. Пастаялыя двары і заезныя дамы амаль нічым не адрозніваліся ад корчмаў і аўстэрый папярэдняга перыяду, толькі ў архітэктурна-планіровачнай структуры большае значэнне набылі гасціныя пакоі для падарожнікаў. Фактычна такія збудаванні ўяўлялі сабой гасцініцы са спрошчаным саставам памяшканняў. Вядомы праектны чарцёж пастаялага двара ў мястэчку Сіняўка (Клец-

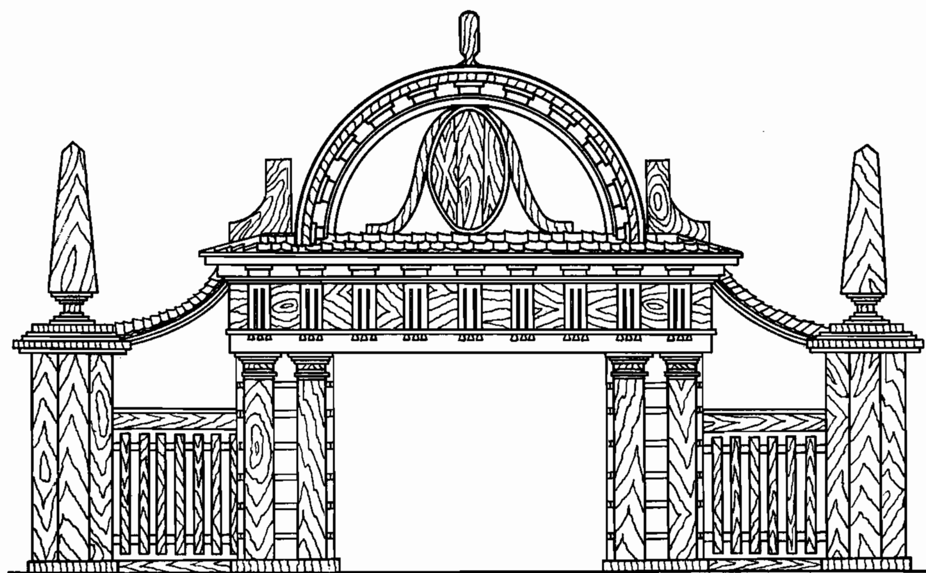
---

[9] Маюцца на ўвазе не мураваныя рады, якія існуюць цяпер, а драўляныя, спраектаваныя ў 60-я гады XIX ст. архітэктарам Саковічам.

кі р-н), складзены ў другой палове XIX ст. Пастаялы двор — квадратны ў плане комплекс з калодзежам у цэнтры. З боку вуліцы размяшчалася галоўнае збудаванне гасцінічнага тыпу з жылымі пакоямі для пастаяльцаў і шынком. Перыметральную забудову двара за домам складалі стайні і павеці, вырашаныя П-падобным планам. У архітэктурную аздобу галоўнага будынка асцярожна ўведзены некаторыя класіцыстычныя дэталі: лёгкія пілястры, франтоны над уваходам, руставаныя вуглы. Нягледзячы на гэта, у цэлым комплекс быў вырашаны ў традыцыях народнага дойлідства.

У другой палове XIX — пачатку XX ст. з дрэва будаваліся масты (у Магілёве, Гродна, Мінску), пуцеправоды, пакгаўзы і іншыя інжынерныя збудаванні, прамысловыя аб'екты, а таксама разнастайныя грамадскія будынкі: школы, аптэкі, вакзалы (напрыклад, Лібава-Роменскі вакзал у Мінску), астрогі (турмы), будынкі для павятовага адміністрацыйнага кіраўніцтва (так званыя прысутныя месцы), гарадскія і сельскія бальніцы, лясніцтвы і г. д. У іх архітэктуры знайшлі выяўленне, з аднаго боку, традыцыі народнага дойлідства, з другога — афіцыйныя архітэктурныя кірункі тых часоў. У цэлым гэтыя збудаванні вывучаны даследчыкамі пакуль што надзвычай слаба.

187. Брама ў г. Давыд-Гарадку. 1-я пал. XIX ст. Рэканструкцыя А. М. Кулагіна



Культавае дойлідства другой паловы XIX — пачатку XX ст. развівалася разнастайна. З аднаго боку, для яго характэрна захаванне традыцыйных старажытных прыёмаў і форм, з другога — распрацоўка новых архітэктурна-мастацкіх прыёмаў, шырокае выкарыстанне форм мураванай архітэктуры, архітэктурна-мастацкіх традыцый іншых народаў.

У 20—30-я гады нашага стагоддзя на Браслаўшчыне зафіксаваны разныя крыжы. Гэта высокія крыжовыя канструкцыі, ствалы якіх ніжэй перакладзін упрыгожаны арнаментальнай геаметрычнай разьбой (кругі, ромбы, трохвугольнікі і інш.). З вялікім густам выконваліся невялікія прыдарожныя каплічкі ў вы-

глядзе слупа, на пастаменце якога змяшчалася скульптурная кампазіцыя, накрытая шатровай стрэшкай. Адмыслова выразаныя падзоры, карнізы, S-падобныя апоры стрэшкі з валютамі ў верхніх і ніжніх частках уласцівы каплічкам у Мядзелі і Нарачы (былое мястэчка Кабыльнікі Мядзельскага р-на). Да іх можна таксама аднесці каплічкі на чатырох слупах, вырашаныя ў выглядзе альтанак. Яны часам мелі складаныя купальныя пакрыцці, аздабляліся разьбой (в. Чамяры Слонімскага р-на). Сярод малых форм архітэктуры можна адзначыць царкоўныя і касцельныя платы. Напрыклад, плот цвінтара царквы ў в. Дарапеевічы (Маларыцкі р-н) мае цікавы малюнак скразной разьбы, матывамі якой з'яўляюцца крыжападобныя элементы.

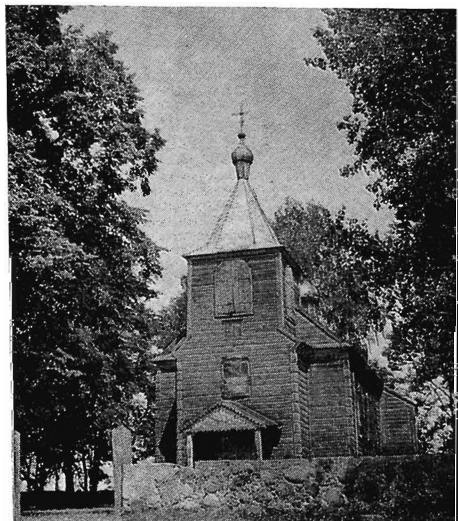
Традыцыйныя кампазіцыйныя прыёмы архітэктуры слуповых каплічак развіты ў слуповых і каркасных званіцах. Яны мелі ашалёваную ніжнюю частку і адкрытую верхнюю пляцоўку — «звон» (в. Валеўка Навагрудскага р-на). Для стварэння больш зграбных прапорцый слупы каркаса ставіліся не вертыкальна, а з нахілам да цэнтра (в. Шэметава Мядзельскага р-на). Будавалі традыцыйныя чацверыковыя званіцы і больш складаныя па кампазіцыі: двух'ярусныя тыпу «васьмярык на чацверыку» (в. Дзівін Кобрынскага р-на) і трох'ярусныя (в. Кемялішкі Астравецкага р-на).

188. Званіца Пакроўскай царквы ў в. Ганчары Лідскага р-на Гродзенскай вобл. 2-я пал. XIX ст.

Прасцейшыя традыцыйныя тыпы храмаў прадстаўлены адназрубнымі капліцамі і цэрквамі. Сярод іх вылучаюцца тры асноўныя кампазіцыйныя варыянты. Да першага адносяцца збудаванні цэнтрычнай кампазіцыі, якія маюць квадратны або шматгранны план і пірамідальны дах (вв. Харомск Столінскага, Стайкі Магілёўскага р-наў). Кампазіцыйна процілеглым варыянтам з'яўляюцца будынкі з некалькі выцягнутым па падоўжнай восі прамавугольным планам і двух- або трохсхільным дахам, які на галоўным фасадзе ўтварае шчыт або франтон (вв. Трошчыцы Карэліцкага, Кнотаўшчына Стаўбцоўскага р-наў). Часам шчыт выступаў наперад па-за плоскасць галоўнага фасада, утвараючы перад уваходам кансольныя падчэні (в. Вечкава на Навагрудчыне). Невялікі купалок на гранёнай шыйцы размяшчаўся ў цэнтры вільчака даху або асіметрычна, над алтаром. Для ўраўнаважання кампазіцыі ў некаторых збудаваннях другі купалок ставіўся на галоўным фасадзе (в. Андронава Кобрынскага р-на). Пераходным варыянтам паміж двума адзначанымі вышэй з'яўлялася збудаванне з прамавугольным планам і вальмавым пакрыццём. Размяшчэнне аднаго або двух купалкоў аналагічнае другому варыянту (Слуцк, в. Крывічы Мядзельскага р-на). Некаторыя збудаванні зусім не мелі купалкоў (в. Ка-

жап-Гарадок Лунінецкага р-на). У сваю чаргу другі і трэці варыянты мелі мноства кампазіцыйных разнавіднасцей. Сярод іх можна адзначыць збудаванні з гранёнай алтарнай часткай (на 2 або 3 грані), з тамбурам ці слуповымі падчэнямі на галоўным фасадзе (вв. Сінцічы, Тырвовічы Пінскага, Дубатоўка Астравецкага, Гута, Нач і Чудзін Ганцавіцкага р-наў). Імкненне вылучыць галоўны фасад у кампазіцыі ўсяго збудавання прывяло да развіцця купалка над франтонам або пярэдняй вальмай у ярусную вежку, завершаную шатром ці купалам (вв. Севяжыцы Навагрудскага, Астрашыцкі Гарадок Мінскага, Цапра Клецкага, Ніўнікі Міёрскага, Азёры Гродзенскага р-наў). Такая тэндэнцыя была характэрна і для мінулых этапаў развіцця традыцыйнай культавай архітэктуры. У гэтым плане развіццё традыцыйнай культавай архітэктуры ў другой палове XIX— пачатку XX ст. не было адзначана стварэннем нейкіх арыгінальных тыпаў, як гэта часам наглядалася раней. Тым не менш у гэты час сустракаліся варыянты, ужо пазбаўленыя рэнесансных і барочных рыс, у якіх асноўным момантам было новае асэнсаванне мясцовых, часам архаічных прыёмаў. Такі характар маюць цэрквы са званіцамі ў вв. Куцавічы Ашмянскага, Цюрлі Маладзечанскага, Медна Брэсцкага, Баркі Пінскага, Аброва Івацэвіцкага раёнаў і многія іншыя. У сваіх архітэктурных тыпах яны заключаюць разнастайныя мясцовыя варыянты. Налёт афіцыйнай архітэктуры выявіўся ў тым плане, што па загаду царкоўных улад храмы будавалі са званіцамі ў прытворы або «на фронце», г. зн. на галоўным фасадзе.

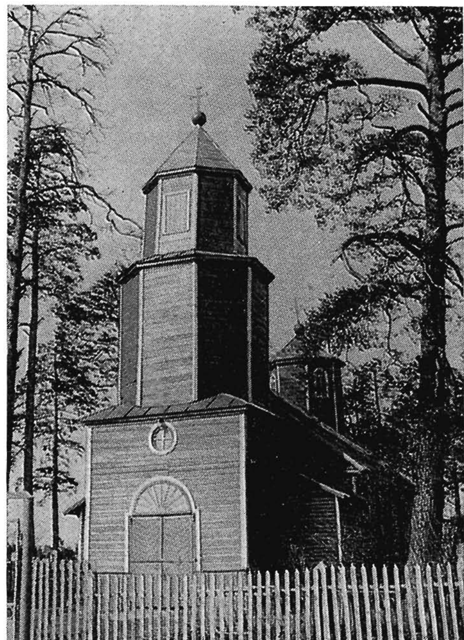
189. Юр'еўская царква ў в. Альба Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.



Арыгінальны тып храма зафіксаваны ў в. Відзібор Столінскага раёна. Яго асноўны аб'ём уяўляе сабой выцягнуты па падоўжнай восі васьмярык, накрыты вальмавым дахам, да якога прыбудаваны чацверыковы бабінец са званіцай у завяршэнні. Мяркуецца, што ён з'яўляецца своеасаблівай рэмінісцэнцыяй рэнесанснай або нават класіцыстычнай архітэктуры (Смаргонь, Чачэрск).

На аснове тых жа прынцыпаў развівалася архітэктура двух- і трохзрубных драўляных храмаў падоўжна-восевай кампазіцыі. У іх вырашэнні адзначаны два асноўныя прыёмы. У адных выпадках зрубы аб'ядноўваліся агульным дахам (вв. Мірацічы Навагрудскага, Цмень Столінскага р-наў), у другіх — зрубы мелі самастойныя пакрыцці двухсхільнай, вальмавай або шатровай формы (Вілейка, Капаткевічы Петрыкаўскага р-на). Калі першы прыём у сваёй аснове мае барочныя рысы, то другі звязаны з даўняй традыцыяй будаваць асобнымі зрубамі з самастойнымі над імі верхамі. У гэтых збудаваннях, як і ў адназрубных, можна таксама вылучыць прыём акцэнтацыі галоўнага фасада званіцай (вв. Княгініна Мядзельскага, Астрашыцкі Гарадок Мінскага,

190. Царква на могілках у в. Астрашыцкі Гарадок Мінскага р-на. Пач. XX ст.



Камень Пінскага, Беразнякі Нясвіжскага, Альшаны Столінскага р-наў).

Асобную групу збудаванняў, таксама звязаную з мясцовымі традыцыямі, складаюць храмы з адкрытымі ўнутр вярхамі. Адзін з найбольш простых варыянтаў гэтай групы ўяўляе царква ў в. Пагост Жыткавіцкага раёна. Яна двухзрубная, складаецца з асноўнага аб'ёма і алтара. Над уваходам — франтон, вынесены кансольна па-за плоскасць галоўнага фасада, які ўтварае глыбокія падчэні. Некалькі груваcткі па форме васьмерыковы верх, накрыты нізкім шатром, завяршае дах царквы ў месцы злучэння асноўнага і алтарнага зрубаў. Цэнтральны аб'ём трохзрубнай царквы ў в. Ставок Пінскага раёна (1855, мясцовыя будаўнікі Станкевіч і Глінскі) завяршаецца светлавым васьмерыком даволі зграбных прапорцый на чатырох слупах, накрытым купальным дахам. Яго кампазіцыйна дапаўняе ярусная званіца на галоўным фасадзе. У архітэктуры царквы назіраецца пэўны афіцыйны налёт.

Адметнае месца ў працягу традыцый усходнепалескай школы дойлідства займае царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага раёна. Яна была збудавана ў XVIII ст., у XIX ст. згарэла. У 1884 г. на старых падмурках была ўзведзена новая царква. Безумоўна, яе будаўнік быў кваліфікаваным народным майстрам, знаёмым з векавымі традыцыямі мясцовай архітэктурнай школы. Магчыма, ён карыстаўся наказам тутэйшых жыхароў пабудаваць такую ж царкву, якая існавала раней. Ён узвёў трохзрубны храм глыбінна-прасторавай кампазіцыі, які складаецца з прамавугольнага бабінца, квадратнага асноўнага аб'ёма, завершанага чацверыковым вярхом з заломам і ўвянчанага шатровым дахам, і пяціграннага алтарнага зруба з прыбудаванай да аднаго з яго бакавых граней рызніцай. Прапорцыі былі класічнымі для палескай архітэктуры. Уся кампазіцыя збудавання па падоўжнай восі (да крыжа купала верху) упісвалася ў квадрат, вышыня ўнутранай прасторы цэнтральнага двухсветлавога аб'ёма вызначалася агульнай даўжынёй гэтага аб'ёма і алтарнага зруба. Перабудовы пачатку XX ст. (дабудова да аднаго з бакоў цэнтральнага аб'ёма прамавугольнай у плане капліцы з васьмерыковым вярхом і яруснай званіцы да бабінца) некалькі парушылі цэльнасць і яснасць кампазіцыі храма, аднак і ў такім выглядзе ён уяўляе сабой адзін з найцікавейшых помнікаў народнага беларускага дойлідства. Трэба асабліва адзначыць яго па-мастацку выкаваныя крыжы, у матывах якіх адбіліся яскравыя ўзоры палескай салярнай і раслiннай арнаментыкі.

У выніку перабудовы XX ст. кардынальна змяніўся архітэктурны вобраз царквы ў в. Вуйвічы (Пінскі

191. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.

р-н), збудаванай у 1788 г. Першапачаткова яна ўяўляла трохзрубны храм падоўжна-восевай кампазіцыі з нізкім шатровым завяршэннем цэнтральнага аб'ёма, двухсхільным дахам над бабінцам і вальмавым — над алтаром. Пры перабудове была створана развітая асіметрычная кампазіцыя, якая рытмічна ўзрастала ад алтара да прыбудаванай званіцы, завершанай складаным купалам. Ёсць падставы меркаваць што такая кампазіцыя была ўспрынята ад карпацкіх лемкаўскіх цэркваў. Гэта сведчыць пра пэўнае пашырэнне сувязей палескай архітэктуры з украінскай.

Яшчэ адзін традыцыйны архітэктурны тып складалі крыжова-цэнтрычныя культавыя збудаванні. Яны ўвогуле працягвалі развіццё мясцовых архітэктурных традыцый, аднак у некаторых дэталях адлюстравалі ўзмацненне ўплыву рускай культуры на беларускую. Прыкладам такога тыпу збудавання з'яўляецца Юр'еўская царква ў в. Будча (Ганцавіцкі р-н), узведзеная ў 1896 г. Яна чатырохзрубная, мае кампактны план у выглядзе роўнаканцовага крыжа. Цэнтральнае квадратнае ў плане памяшканне завершана масіўным светлавым васьмерыком на ветразях, над якім узвышаецца даволі высокі шацёр. Пакрыццё бакавых аб'ёмаў пафрантоннае. І сам архітэктурны тып збудавання, і яго дэкаратыўныя дэталі сведчаць пра пэўнае ўздзеянне паўночнарускай архітэктуры, хаця такая структура мае і мясцовыя вытокі (дастаткова, напрыклад, успомніць сабор аршанскага Богаяўленскага манастыра XVII ст.).

Да збудаванняў крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі можна аднесці таксама і царкву ў в. Балонаў-Сялец Быхаўскага раёна (сярэдзіна XIX ст.). У ёй шмат рыс храмаў глыбінна-прасторавай кампазіцыі. Цэнтральны аб'ём завершаны шатром, над якім узвышаецца цыбулісты купал на васьмерыку. Унутры гэты аб'ём перакрыты васьміграннымі скляпеннем на васьмі слупах і ветразях, якое ўверсе пераходзіць у барабан купала. Галоўны фасад фарміруе ярусная чацверыковая званіца, прыбудаваная да бабінца царквы. Бакавыя прыбудовы і апсіда завершаны звычайнымі схільнымі дахамі і адыгрываюць у кампазіцыі падпарадкаваную асноўнаму аб'ёму ролю. Падоўжная вось у гэтым будынку пераважаючая.

Да разгледжаных вышэй твораў традыцыйнай беларускай архітэктуры можна далучыць і мячэці ў г. п. Іўе і в. Асмолава на Навагрудчыне. Іўеўская мячэць, пабудаваная ў 1884 г., уяўляе сабой цэнтрычнае, амаль квадратнае ў плане збудаванне з невялікай пяціграннай алтарнай прыбудовай — міхрабам. Унутры мячэць падзелена на мужчынскую і жаночую палавіны з асобнымі ўваходамі з боку галоўнага фасада. Будынак накрыт нізкім шатровым дахам, над якім узвышаецца васьмігранны мінарэт з кругавым балконам у ніжняй частцы, завершаны высокім шпілем. Раней галоўны фасад быў аформлены галерэяй на чатырох слупах з выгнутымі падкосамі (у 70-я гады на-

шага стагоддзя галерэя заменена тамбурам). Мячэць у Асмолаве мела больш «звыклы» для беларускага дойлідства выгляд: прамавугольнае ў плане збудаванне, накрытае вальмавым дахам, цэнтр якога ўвенчваў невысокі каркасны чацверыковы мінарэт, завершаны шатровым дахам. Трэба сказаць, што татарскае насельніцтва Беларусі ў значнай меры асімілявалася ў беларускім асяроддзі, прыняло яго мову і культуру (аб гэтым сведчаць, напрыклад, так званыя кітабы — кнігі, напісаныя на беларускай мове арабскім пісьмом). Таму і пры стварэнні мячэцей татары карысталіся пераважна тымі формамі, якія выпрацавала беларускае народнае дойлідства.

Разам з традыцыйнымі кірункамі ў культавым драўляным дойлідстве другой паловы XIX— пачатку XX ст. мелі месца і шматлікія кірункі, звязаныя з перапрацоўкай форм стыляў неабарока, ампіру і неакласіцызму, псеўдарускага стылю, неаготыкі і «мадэрна».

Прыкладам адраджэння барочных форм у драўляным культавым дойлідстве другой паловы XIX ст. з'яўляецца Ільінская царква ў в. Велямічы Столінскага раёна. Яна збудавана ў 1881 г. як трохзрубная з трыма адкрытымі ўнутр вярхамі. У 1888 г. да бакавых сцен галоўнага аб'ёма далучаны дзве прамавугольныя ў плане прыбудовы, у выніку чаго царква набыла крыжова-цэнтрычную пяцівярхавую кампазіцыю. Відаць, будаўнікі першапачаткова імкнуліся наблізіць яе формы да цэркваў барочнага тыпу ў вв. Леніна (Жыткавіцкі р-н) і Рубель (Столінскі р-н), а потым — да царквы ў в. Кажан-Гарадок (Лунінецкі р-н). Гэтыя збудаванні з'яўляліся вызначальнымі на асноўных этапах усходнепалескай школы дой-

192. Ільінская царква ў в. Велямічы Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 1881

лідства другой паловы XVIII — пачатку XIX ст. Аднак падабенства з імі атрымалася чыста фармальнае, і царква ў Велямічах знамянуе ўжо пэўны крок назад ад познебарочных традыцый канца XVIII — пачатку XIX ст. Захавана толькі знешняе фармальнае падабенства ярусных аб'ёмаў і купальных завяршэнняў. Знік характэрны прыём пастаноўкі паміж двума васьмерыкамі чацверыка ў вырашэнні кампазіцыі цэнтральнага аб'ёма. Увогуле формы гэтага збудавання больш сухія, схематычныя і малавыразныя, чым формы адзначаных познебарочных збудаванняў. Тым не менш гэты архітэктурны твор, размешчаны ў цікавым прыродным ландшафце, з развітай кампазіцыяй плана і завяршэннямі робіць вялікае эстэтычнае ўздзеянне.

У пэўнай частцы культавых збудаванняў другой паловы XIX — пачатку XX ст. можна адзначыць рысы позняга класіцызму, асабліва ампіру. Яны дапаўняліся рысамі неакласіцызму, які захапіў рускую архітэктуру таго часу. Класіцыстычныя формы ў драўляным дойлідстве падвяргаліся вельмі значнай перапрацоўцы. Часцей за ўсё класіцыстычна-ампірныя рысы абмяжоўваліся выкарыстаннем порціка ў аздабленні фасада, часам адвольна трактаванага. Адзнакі класіцызму можна таксама ўбачыць у купальных пакрыццях царкоўных вярхоў і звaніц, у арачных вокнах з паўцыркульнымі завяршэннямі, у аздабленні аконных праёмаў франтончыкамі і плоскімі сандрыкамі, у рустоўцы вуглоў, у выкарыстанні прафіляваных карнізаў і г. д. (Троіцкая царква ў Быхаве, Пакроўская царква ў в. Вялікія Лазіцы Шклоўскага р-на, царква Ушэсця ў Століне, цэрквы ў вв. Германавічы Шаркоўшчынскага, Глыбоцкае Гомельскага р-наў).

Аднак найбольшы ўплыў на афіцыйную праваслаўную культавую архітэктуру зрабіў псеўдарускі стыль, у якім бачылі зварот да «исконно православных» архітэктурных форм. Пашырэнне гэтага стылю ў беларускім дойлідстве адпавядала і палітыцы русіфікацыі, якая паслядоўна праводзілася, асабліва шырока пасля паўстання 1863—1864 гг. Аднак штучны перанос маскоўскіх ці ноўгарадскіх архітэктурных форм на беларускую глебу далёка не заўсёды прыводзіў да дасканалых архітэктурна-пластычных вырашэнняў. Тым не менш шырэйшае, чым раней, выкарыстанне дэкору ў аздабленні фасадаў у некаторых збудаваннях мела і пэўныя станоўчыя вынікі.

Рэгламентаваным тыпам праваслаўнай культавай пабудовы з'яўлялася трохзрубная царква з размешчанымі па падоўжнай восі з захаду на ўсход бабінцам, асноўным аб'ёмам і алтарнай апсідай з рызніцай і дыяканнікам абапал яе. Званіца размяшчалася ў другім (або трэцім) ярусе бабінца ці прыбудоўвалася да яго, ствараючы такім чынам чацвёрты зруб храма. Вядомы і такія варыянты кампазіцыі, калі паміж бабінцам і званіцай знаходзіўся невялікі прамежкавы прамавугольны ў плане аб'ём, звычайна накрыты двухсхільным дахам. Асноўны аб'ём быў шырэйшы за астатнія, у выніку чаго ў плане ўтвараўся крыж — царкоўны сімвал.

Адным з простых варыянтаў такога архітэктурнага тыпу з'яўляецца царква ў в. Новы Двор (Пінскі р-н), збудаваная ў 1862 г. Гэта трохдзельны храм з трыма асобнымі дахамі над аб'ёмамі. Званіца не вылучана ў кампазіцыі вежай і накрыта звычайным двухсхільным дахам. Скупа вырашаныя фасады некалькі ажыўлены аконнымі ліштвамі. Цэнтр вільчака даху асноўнага аб'ёма ўвянчаны цыбулістым купалком на глухім васьмерыку. Амаль такі ж выгляд мае Пакроўская царква ў Жабінцах (1885). Яна адрозніваецца ад папярэдняга збудавання больш багатым дэкорам фасадаў і невысокай вежкай званіцы над бабінцам. У архітэкту-

ры гэтага будынка спалучаюцца рысы псеўдарускага стылю і ампіру. Для павышэння дамінантнай ролі званіцы ў кампазіцыі збудавання яе часам завяршалі высокім шпілем (вв. Аздамічы Столінскага, Месткавічы Пінскага р-наў). Такі прыём ішоў ад ампіру, у прыватнасці ад стылю будынка Адміралцейства ў Пецярбургу.

Трэба адзначыць, што найбольш цікавыя ўзоры псеўдарускага стылю архітэктуры з'яўляюцца ў пачатку XX ст., калі ён спалучаецца з «мадэрнам». Апошні надае псеўдарускім формам новае гучанне. Напрыклад, арыгінальную, у нечым традыцыйную кампазіцыю мае Праабражэнская царква ў в. Язвінкі (Лунінецкі р-н), збудаваная ў 1910 г. Яе рызніца размешчана не з боку алтарнай апсіды, а ў тыле яе. Гэта было зроблена для таго, каб стварыць рытм дахаў, што як быццам спускаюцца ад асноўнага аб'ёма да рызніцы. Для актывізацыі формы дахі над асноўным аб'ёмам і апсідай зроблены паўвальмавымі. У цэнтры абодвух бакавых фасадаў утвораны ўсечаныя зверху шчыты з паўвальмавымі дашкамі над імі, тымпаны ўпрыгожаны буйнымі салярнымі выявамі. Вокны-трыфорыўмы аздоблены мастацкай разьбой. На ўзроўні іх сандрыка, выразанага ў выглядзе філёнгі з трохвугольнымі элементамі зубчаткі, праходзіць разны двухслойны фрыз — падзор. Двух'ярусная чацверыковая званіца, завершаная высокім шатром з паліцамі ў ніжняй частцы, таксама ўпрыгожана разной аздобай.

Рэгламентацыя крыжападобнага плана прывяла ў шэрагу выпадкаў да далучэння да бакавых сцен цэнтральнага памяшкання двух прамавугольных у плане прырубаў, злучаных з асноўным аб'ёмам шырокімі праёмамі. Гэта значна павялічвала прастору перад іканастасам. Аднак у большасці збудаванняў наяўнасць прырубаў не змяніла прынцыпова характару глыбінна-прасторавай кампазіцыі, якая развівалася па падоўжнай восі. У сувязі з тым што цэнтральнае памяшканне такім чынам пазбаўлялася натуральнага бакавога асвятлення, традыцыйным элементам такога збудавання станавіцца светлавы барабан, звычайна васьмерыковай формы, які асвятляў цэнтральную прастору царквы. Гэты барабан, завершаны шатровым дахам, над якім узвышаўся купал на глухім васьмерыку, складаў асноўную, званіца — другую вертыкаль кампазіцыі (вв. Мокрава Лунінецкага, Акцябр Кобрынскага, Чырвоны Партызан Добрушскага р-наў). Аб'ём званіцы часам развіваўся ўшырыню, пры гэтым у ніжнім ярусе ўтвараліся два службовыя памяшканні абапал праходу ў бабінец. У такім выпадку званіца мела шырыню, роўную з асноўным аб'ёмам.

Своеасаблівай рытмікай аб'ёмаў вылучаецца царква Дзмітрыя Растоўскага ў в. Выдранка (Краснапольскі р-н), збудаваная ў пачатку XX ст. У ёй разам з псеўдарускімі формамі прасочваюцца асобныя рысы «мадэрна». Цэнтральны аб'ём з двума бакавымі прырубамі, бабінец і пяцігранная апсіда ўтвараюць роўнаканцовы крыж. Сцены завяршаюцца трохвугольнымі шчытамі, над цэнтральным аб'ёмам узвышаецца двух'ярусны верх тыпу «васьмярык на чацверыку», накрыты высокім шатром з цыбулістым купалкам на глухім барабане. Падобны характар кампазіцыі мае і званіца, злучаная з бабінцам невялікім пераходным аб'ёмам, накрытым двухсхільным дахам. У выніку стварылася рытмічная кампазіцыя, для якой характэрны, з аднаго боку, прасторавае развіццё складанага па форме плана збудавання, з другога — паўторнасць форм бакавых фасадаў і завяршэнняў званіцы і цэнтральнага аб'ёма. Каб падкрэсліць дамінуючую ролю верху над цэнтральным аб'ёмам, дойлід апрацаваў яго больш разнастайна, чым верхнія ярусы званіцы. Цэнтральны вась-

мярык ён завяршыў васьмю шчытамі, якія стварылі так званы франтонны пояс, вядомы ў паўночнарускай архітэктуры XVII—XVIII стст. Такі ж дэкаратыўны паясок прысутнічае ў аздабленні глухога васьмерыка купальнага завяршэння. Дэкаратыўныя элементы пераклікаюцца са шчытамі бакавых фасадаў сцен. Такім чынам, адзінства і падабенства архітэктурных аб'ёмаў і форм тут мяжуюцца з кантрастным вылучэннем больш дробнымі формамі галоўных частак кампазіцыі. Выразную акцэнтную ролю адыгрываюць ганкі галоўнага і двух бакавых уваходаў, вырашаных у стылі «мадэрн». Ім уласцівы складаныя формы пакрыццяў і шчытоў у выглядзе какошнікаў, крыжавіны, падкосы, прафіляваныя калонкі. Аконныя праёмы аздоблены разнымі ліштвамі з сандрыкавымі завяршэннямі, стылізаванымі пад ампір.

Багатым разным дэкорам вылучаюцца цэрквы ў вв. Іёдчыцы Клецкага, Хатынічы Ганцавіцкага, Павіцце Кобрынскага, Парэчча Пінскага, Дубай Столінскага раёнаў. Царква ў в. Лемяшэвічы (Пінскі р-н) у аснове шатровых дахаў цэнтральнага аб'ёма і званіцы мае какошнікавыя паясы, якія імітуюць закамары старажытнарускіх мураваных сабораў. Такія формы ў драўляным дойлідстве выглядаюць некалькі наіўнымі і недарэчнымі.

У драўляным культавым дойлідстве псеўдарускага напрамку выкарыстоўваўся яшчэ адзін тып кампазіцыі — крыжова-цэнтрычная. Вядомы і раней, ён у другой палове XIX— пачатку XX ст. атрымаў вельмі спецыфічную трактоўку. Напрыклад, царква ў в. Кунаса (Нясвіжскі р-н) мае кампактную крыжападобную кампазіцыю, цэнтральным элементам якой з'яўляецца васьмерыковы светлавы барабан над сярэдняй часткай храма. Ён завяршаецца шатром, над якім узвышаецца купалок на глухім двух'ярусным васьмерыку. Васьмерыковы барабан афармлены дэкаратыўнымі шчытамі. Бабінец вырашаны як двух'ярусны аб'ём з вузкім верхнім ярусам, завершаным трохвугольным шчытом і шырокім ніжнім, бакавыя часткі якога накрыты аднасхільнымі дахамі. У выніку кампазіцыя галоўнага фасада ў завяршэнні аддалена нагадвае трохлопасцевую закамару, вядомую ў ноўгарадскай мураванай архітэктуры сярэдневякоўя. Царква ў в. Хатляны (Уздзенскі р-н) — тыповае крыжовацэнтрычнае збудаванне з пяццю васьмерыковымі вярхамі: трох'ярусным у цэнтры і двух'яруснымі па баках. Разныя паяскі, накладкі, фрызы, ліштвы ўпрыгожваюць яе фасады. Пакроўская царква ў в. Плотніца Пінскага раёна (1875) васьмізрубная. Яна нагадвае гранічна перапрацаваны тып крыжова-купальнага мураванага старажытнарускага храма. Роўнаканцовую крыжападобную ў плане царкву ўтвараюць чатыры прамавугольныя зрубы. Цэнтр кампазіцыі завяршае светлавы васьмярык з цыбулістым купалам. Да бакавых сцен гэтых зрубаў далучаны чатыры меншыя па памерах, квадратныя ў плане прырубы, завершаныя падобна цэнтральнай частцы, аднак васьмерыкі тут глухія. У выніку была створана кампактная цэнтрычная кампазіцыя дзевяцічасткавага тыпу (як у Візантыі) з традыцыйным для праваслаўя пяцігалоўем у завяршэнні.

Цікавым прыкладам сінтэзу форм псеўдарускага стылю і «мадэрна» з'яўляюцца цэрквы Раства багародзіцы ў в. Лыскава Пружанскага і Крыжаўзвіжанская ў в. Амельянец Камянецкага раёнаў. Лыскаўская царква збудавана ў 1930 г. з брусоў і ашалявана звонку дошкамі. Гэта прамавугольнае ў плане збудаванне са светлавым купальным васьмерыком у цэнтры і чацверыковай вежай-званіцай на галоўным фасадзе. Кампазіцыя пабудавана на рытмічна-кантрастным спалучэнні розных па

форме і вышыні аб'ёмаў. Пры гэтым актыўную пластычную ролю выконваюць дахі напружанага выгнутага малюнка, купальныя завяршэнні цэнтральнага васьмерыка і званіцы, якія толькі знешне нагадваюць цыбулістыя купалы барочных цэркваў, адрозніваючыся ад сваіх прататыпаў больш дынамічнымі формамі.

Царква ў в. Амельянец збудавана ў канцы XIX ст. у праваслаўным манастыры каля Белага возера, у 1925 г. перавезена ў вёску. Пры гэтым яна была перабудавана і набыла яскравыя рысы «мадэрна». Захоўваючы псеўдарускую крыжова-цэнтрычную кампазіцыйную схему з традыцыйным пяцігалоўем (у цэнтры масіўны шатровы васьмярык, па баках значна меншыя па вышыні чацверыкі з купальнымі завяршэннямі), царква мае і новыя рысы. У выніку таго што новым пластычным элементам стала вежа-званіца над бабінцам, уся кампазіцыя атрымала дынамічны рух наперад. Іменна акцэнтацыя галоўнага фасада, а не цэнтральнага пяцікупалля выразна адрознівае гэты помнік ад большасці псеўдарускіх збудаванняў XIX— пачатку XX ст., у якіх вежа-званіца з'яўлялася элементам дапаўняльным і сваёй формай паўтарала цэнтральны верх. Тут жа вежа званіцы мае франтальнае вырашэнне, прычым актыўную ролю адыгрываюць высокі паўвальмавы дах са шчытом на галоўным фасадзе, складаны па форме галаснік пад шчытом, ганак, утвораны кансольнымі выпускамі бярвенняў, якія ствараюць актыўную ломку граней бакавых сценак. Сродкам актывізацыі архітэктурнай пластыкі было і кантраснае спалучэнне неашаляваных з бярвення сцен з рубкай вуглоў «з астаткам» і ашаляваных паверхняў.

У шэрагу каталіцкіх храмаў канца XIX— пачатку XX ст. вызначальнымі былі рысы несапраўднай готыкі. У адрозненне ад псеўдарускіх праваслаўных цэркваў, у кампазіцыі якіх вылучаўся цэнтральны адна- або пяцікупальны аб'ём, а званіца на галоўным фасадзе выступала ў большасці выпадкаў у ролі дадатковай вертыкалі, будынкі касцёлаў мелі ясную базілікальную структуру з акцэнтацыяй галоўнага фасада, якому падпарадкоўваліся ўсе астатнія элементы кампазіцыі.

У бязвежавых псеўдагатычных збудаваннях асноўным пластычным элементам з'яўляўся высокі дах выгнутай формы. Яго напружаны профіль ствараўся з дапамогай кароткіх клінападобных нарожнікаў, якія патаўшчалі крокву ў ніжняй частцы і давалі магчымасць зрабіць больш значны вынас даху. Гэта ўзмацняла кантраст паміж плоска вырашанымі сценамі і пластычным завяршэннем, стварала багатыя святлоценявыя эфекты (в. Лінава Пружанскага р-на). У некаторых збудаваннях для ўзбагачэння кантрастных суадносін паміж плоскасцямі галоўнага фасада некаторыя яго ўчасткі выконваліся з бутавага каменя (в. Стараельня Дзятлаўскага р-на).

Выразнай пластыкай аб'ёмаў і іх завяршэнняў вылучаецца касцёл пачатку XX ст. у в. Мяжаны (Браслаўскі р-н). Асіметрычная форма плана, галерэя, што абкружае бабінец-званіцу, высокія выгнутыя дахі, прычолак, што дзеліць сцены на два ярусы, вежка над вільчаком даху асноўнага аб'ёма, ссунутая да алтара,— усё гэта надае збудаванню шмат дынамікі, робіць кампазіцыю ўзрушанай, выразна акцэнтуе асноўныя кампазіцыйныя элементы.

Далейшае ўзмацненне дынамікі асіметрычных кампазіцый адбылося ў збудаваннях з вежамі на галоўным фасадзе. Да ліку аднавежавых адносяцца касцёлы ў вв. Далёкія і Дрысвяты (Браслаўскі р-н). Кампазіцыя іх актыўна нарастае ад алтара да галоўнага фасада, дамінантным элементам якога становіцца ярусная вежа-званіца. Кантрастнае нарошчванне яе ярусаў, аддзеленых адзін ад

другога прычолкамі (пяць ярусаў у Дрысвяцкім касцёле), стварае выразную вертыкаль кампазіцыі. У павышэнні пластычных якасцей збудаванняў значную ролю адыгрывалі завяршэнні веж, у якіх чаргаваліся купальныя і шатровыя формы (Крыжаўзвіжанскі касцёл у Баранавічах).

Касцёлы ў вв. Паланечка Баранавіцкага і Кемялішкі Астравецкага раёнаў маюць двухвежавыя галоўныя фасады. Вежы фланкіруюць фасад, робячы яго аб'ёмным. Паўторнасць іх ярусна-шатровых форм уносіць рысы сіметрыі ў вырашэнне кампазіцыі гэтых збудаванняў. Аднак у параўнанні з аднавежавымі збудаваннямі двухвежавыя не маюць такой выразнай дынамікі. У параўнанні ж з барочнымі помнікамі папярэдняй эпохі яны трацяць дынамічную экспрэсію і фактычна з'яўляюцца не зусім густоўнымі паўторамі тых кампазіцый, якія найбольшую выразнасць атрымалі ў архітэктуры ракако.

ЖЫВАПІС

На развіццё беларускага жывапісу канца XIX— пачатку XX ст. значны ўплыў аказала тая ідэалагічная барацьба, якая разгарнулася паміж прадстаўнікамі дэмакратычнага напрамку — мастакамі-рэалістамі і прыхільнікамі мадэрнісцкага мастацтва, што прытрымліваліся фармалістычных плыней.

Самым распаўсюджаным жанрам беларускага жывапісу канца XIX— пачатку XX ст. быў п е й з а ж. Ён пераважаў амаль на ўсіх выстаўках у Мінску і іншых гарадах Беларусі. З'явіліся новыя імёны — Ф. Рушчыц, Г. Вейсенгоф, К. Стаброўскі, В. Бялыніцкі-Біруля і інш., творы якіх былі добра вядомы не толькі на Беларусі, але і за яе межамі.

Перыядам найвышэйшага росквіту, кульмінацыяй развіцця рэалістычнага мастацтва пейзажа быў канец 90-х — пачатак 900-х гадоў.

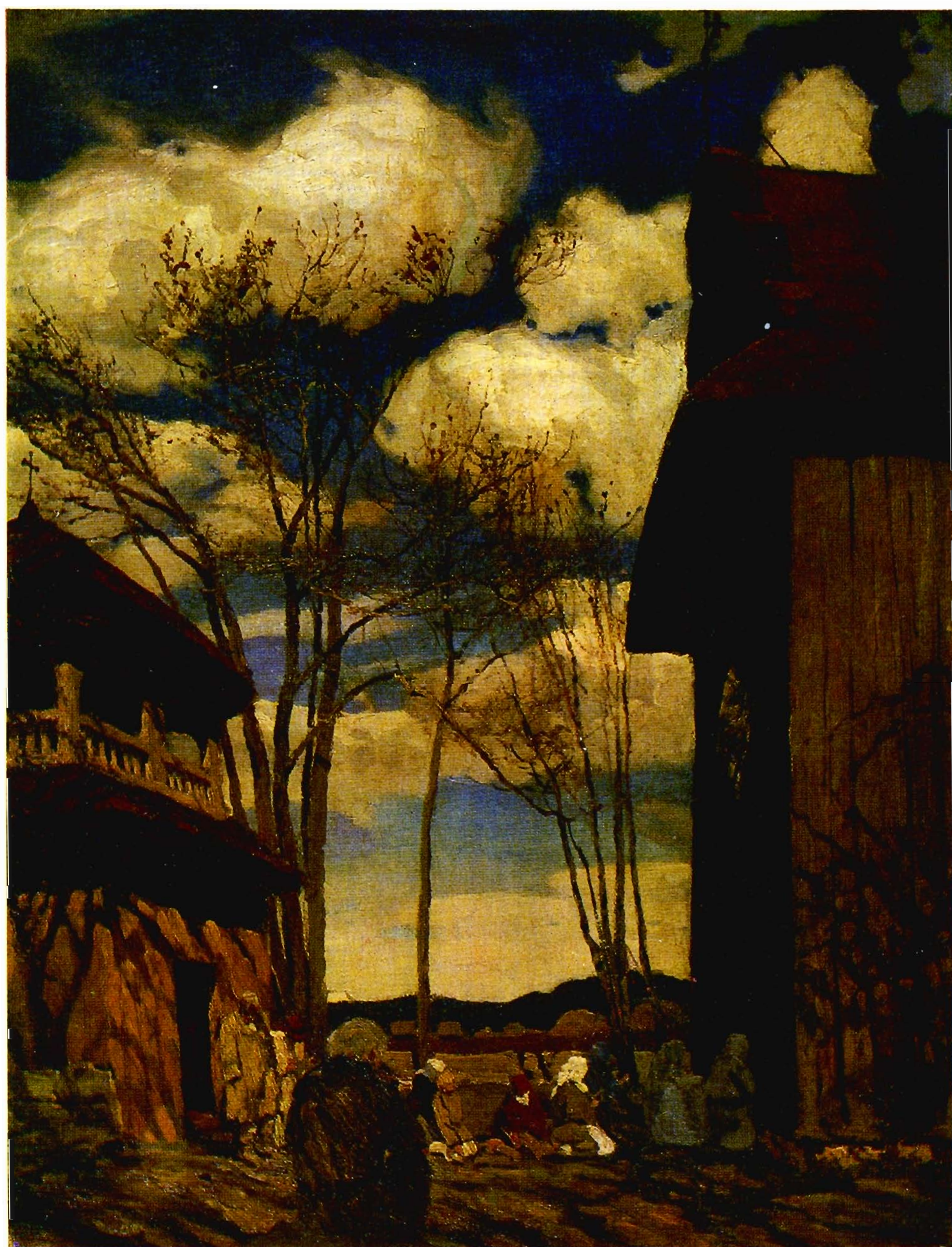
Чым тлумачыцца ўздым пейзажнага жывапісу ў гэты перыяд? Можна назваць шэраг прычын і перш за ўсё тое, што жанр пейзажа як паэтычнага апавядання ў жывапісе быў найбольш даступным ва ўмовах царскай цэнзуры сродкам, праз які мастак мог, хоць і ўскосна, перадаваць свае думкі і пачуцці, свае сацыяльныя сімпатыіі. Не выпадкова і тое, што творы прадстаўнікоў дэмакратычнага напрамку ў беларускім жывапісе насілі ярка выражаны сацыяльны характар («Зямля» і «Эмігранты» Ф. Рушчыца, «Шэсце навальніцы» К. Стаброўскага і інш.).

Не менш важным фактарам, які абумовіў з'яўленне кагорты майстроў эмацыянальнага пейзажа, была і вучоба ў перадавых рускіх мастакоў-дэмакратаў. Так, Ф. Рушчыц вучыўся ў І. Шышкіна і А. Куінджы, Г. Вейсенгоф — у М. Клота і Б. Вілевальдэ, К. Стаброўскі — у І. Рэпіна, С. Жукоўскі — у І. Левітана і г. д. Творчасць выдатных рускіх жывапісцаў наклала адбітак на ўсю далейшую дзейнасць беларускіх пейзажыстаў. Яны не цураліся і прагрэсіўных дасягненняў французскіх імпрэсіяністаў, якія прынеслі ў жывапіс святло і паветра, і творчасці польскіх мастакоў, якая, як правіла, адзначалася высокай культурай колеравага вырашэння, падкрэсленай дэкаратыўнасцю і лаканізмам кампазіцыйнай пабудовы.

Аднак творчасць некаторых беларускіх мастакоў не была адназначнай і роўнай. Асабліва прыкметныя змены адбыліся ў перыяд з 1907 па 1917 г.

Пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг. многія мастакі адыходзяць ад паслядоўна-рэалістычных пазіцый. Асновай іх творчасці становяцца пошукі ў галіне формы. Песімізм, маркота — неад'емныя спадарожнікі дэградацыі і заняпаду буржуазнага мастацтва — наклалі адбітак на творчасць тых мастакоў, у мінулым рэалістаў, якія не здолелі

193. Ф. Рушчыц. Ля касцёла. 1899.
Мінск. ДММ БССР



падняцца вышэй сваіх вузкакласавых інтарэсаў.

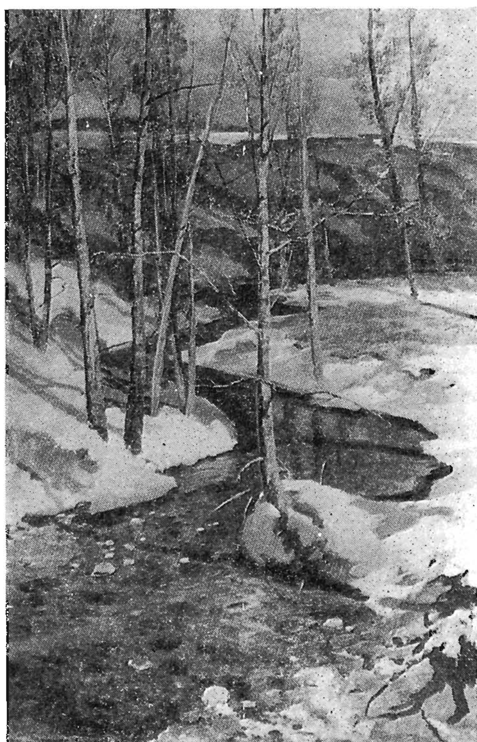
Найбольш прагрэсіўная частка беларускіх мастакоў да канца заставалася на паслядоўна-рэалістычных пазіцыях. Яны станоўча ўспрынялі Вялікую Кастрычніцкую сацыялістычную рэвалюцыю і садзейнічалі станаўленню савецкага рэалістычнага мастацтва.

Найбольш паслядоўным прыхільнікам і стваральнікам яркага, глыбока эмацыянальнага рэалістычнага пейзажа быў Фердынанд Эдуардавіч Рушчыц (1870—1936).

Нарадзіўся ён у маёнтку Багданаў Ашмянскага павета Віленскай губерні ў збяднелай дваранскай сям'і. У Мінску ён паспяхова скончыў гімназію і атрымаў першыя навыкі ў выяўленчым мастацтве. Настаўнікам Ф. Рушчыца быў К. Ермалаеў, выхаванец Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, які прывіў яму любоў да малюнка як асновы рэалістычнага мастацтва, што ў далейшым дало магчымасць Ф. Рушчыцу паступіць у акадэмію (1892—1897). Спачатку ён займаецца ў майстэрні І. Шышкіна, а затым — А. Куінджы. Тут ён блізка сыходзіцца з А. Рыловым, М. Рэрыхам і іншымі дэмакратычна настроенымі студэнтамі. Маладыя жывапісцы, кіруючыся традыцыямі сваіх настаўнікаў, былі палкімі прыхільнікамі рэалістычнага жывапісу. Гэту традыцыю многія з іх (А. Рылоў і інш.) захавалі ў сваёй творчасці да канца жыцця. Яго каларыстычныя і жывапісныя здольнасці высока цаніў І. Рэпін. Ён ужо тады ўбачыў у маладым мастаку сапраўдны жывапісны талент.

Пасля заканчэння акадэміі Ф. Рушчыц працяглы час жыве на радзіме ў маёнтку Багданаў, час ад часу робячы паездкі па Беларусі і Расіі. У гэтыя гады ён стварыў лепшыя свае творы: «Зямля» (1898), «Стары млын» (1899), «У свет» (1901), «Эмігранты» (1902) і інш., якія вызначаюцца вялікім прафесійным май-

194. Ф. Рушчыц. Вясна. 1897. Варшава. Нацыянальны музей



стэрствам і высокай ідэйнасцю. У ранніх творах Ф. Рушчыца асабліва прыкметны ўплыў перадавых прадстаўнікоў рускага рэалістычнага жывапісу А. Куінджы і І. Рэпіна.

Вялікай эмацыянальнай сілы і выразнасці дасягае Ф. Рушчыц у пейзажы «Зямля» (Нацыянальны музей у Варшаве), напісаным на матэрыялах, сабраных у ваколіцах Багданава. Гэты твор з'яўляецца своеасаблівым гімнам цяжкай сялянскай працы. Арыгінальная кампазіцыя твора. Больш паловы палатна займаюць цяжкія свінцовыя воблакі, што навіслі над зямлёй. Усім сваім цяжарам яны нібы навaліліся на адзінокую фігуру селяніна, які, выбіваючыся з апошніх сіл, арэ гэту палітую потам зямлю. Пара запрэжаных у плуг валоў і фігура селяні-

на выразна вырысоўваюцца на фоне воблачнага неба. Гарызонт паказаны не ў выглядзе прамой лініі, а некалькі выгнутым, нагадваючы пра тое, што дзеянне адбываецца на Беларусі з яе характэрным, перасечаным ярамі краявідам. Выгнутая лінія гарызонта паўтараецца і ў лініях спіны чалавека і жывёл, ствараючы своеасаблівы рытм і рух. У пейзажы выдатна спалучаецца элемент умоўнасці з рэалістычным адлюстраваннем рэчаіснасці. Цяжкія свінцовыя хмары ўспрымаюцца сімвалічна, увасабляючы цёмныя сілы.

Не менш эмацыянальны і выразны пейзаж «У свет» (месцазнаходжанне невядома). Па шырокім узараным полі, амаль згінаючыся да зямлі, плятуцца дзве фігуры. Іх адзінокія малюсенькія сілуэты сіратліва выдзяляюцца на фоне пахмурнага неба. Хто яны, гэтыя людзі? Куды ідуць? Што чакае іх наперадзе? На гэтыя пытанні мастак не дае прамога адказу, але і без таго зразумела, які цяжкі іх лёс. Гора і галеча прымусілі гэтых людзей у пошуках кавалка хлеба пайсці жабраваць.

Пейзаж «Эмігранты» (ДММ ЛітССР) з'яўляецца своеасаблівым завяршэннем гэтай серыі карцін пра пакуты беларускага народа. У карціне расказваецца аб цяжкай долі сялян, якія ў пошуках лепшага жыцця вымушаны пакідаць свой родны кут, павялічваючы армію абяздоленых эмігрантаў.

Пейзажы «Зямля», «У свет», «Эмігранты» аб'яднаны адзіным філасофскім зместам. У іх гучыць думка пра неабходнасць змены існуючага ладу. З'яўленне такіх пейзажаў было выклікана рэвалюцыйным уздымам канца XIX — пачатку XX ст., які захапіў шырокія колы прагрэсіўнай беларускай інтэлігенцыі. Тут, несумненна, знайшлі адлюстраванне і сацыяльныя сімпатыі самога Ф. Рушчыца, які паўсюдна наглядаў цяжкае, бяспраўнае жыццё беларускага народа.

У гэтыя ж гады Ф. Рушчыц стварае і пейзажы, у якіх сацыяльныя матывы адыходзяць на задні план: «Вадзяны млын», «Лясны ручай», «Берагі Віленкі» і інш. У іх пераважаюць лірычныя матывы.

Асабліва выразны і арыгінальны пейзаж «Вадзяны млын». Мастак глядзіць на прыроду быццам з вы-

195. Ф. Рушчыц. Старыя яблыні. Уласнасць сям'і мастака

шыні птушынага палёту. Такі прыём дазваляе яму паказаць толькі зямлю, не кранаючы неба. Млын і акаляючыя прадметы падаюцца ў нязвыклым ракурсе. Каларыт карціны нагадвае ўкраінскія пейзажы А. Куінджы з іх яркай маляўнічасцю і дэкаратыўнасцю. У даным выпадку Ф. Рушчыц, відаць, імкнуўся стварыць штосьці падобнае на беларускім матэрыяле. Ён паказвае невялікі ручай з драўлянай плацінай і вялікім колам, што прыводзіць у рух жорны млына. Будынак млына тыповы для беларускага пейзажу. Нізкі, прыземісты, з заросшай мохам саламянай страхой. Усе прадметы ў пейзажы адліваюць ізумрудна-зялёным і чырванаватым колерамі. Спалучэнне гэтых фарбаў надае непаўторную чароўнасць надзіва прыгожаму кутку беларускай прыроды. Агульны настрой пейзажа ў параўнанні з раней разгледжанымі работамі вельмі мажорны, у ім адчуваюцца своеасаблівы лірызм і рамантычная прыўзнятасць.

Пейзажы Ф. Рушчыца паветраныя і матэрыяльныя адначасова. Гэтага аўтар дасягае спалучэннем каларыстычнага і танальнага вырашэння. Экспанаваныя на выстаўках у Пецярбургу і Варшаве, яны прынеслі мастаку славу выдатнага каларыста і рысавальшчыка. У 1904 г. Ф. Рушчыца запрашаюць на пасаду прафесара жывапісу ў Варшаўскую школу прыгожых мастацтваў. Тут яго засталі падзеі 1905 г.

У 1908 г. Ф. Рушчыц вяртаецца на радзіму, у маёнтак Багданаў, дзе жыве аж да Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Творчасць Ф. Рушчыца ў гэты перыяд зведала значныя змены. Ад вялікіх філасофскіх абагульненняў, якімі былі адзначаны яго работы ранняга перыяду, ён пераходзіць да рашэнняў больш інтымнага плана. Піша інтэр'еры багданаўскай сядзібы, робіць замалёўкі і эцюды мілых яго сэрцу куточкаў прыроды. Да гэтага перыяду належаць цудоўныя па колераваму вырашэнню эцюды «Бляклае сонца», «У пакоях», «Масток», «Зіма» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Майстэрства Рушчыца-каларыста ў названых работах дасягае сваёй гранічнай вышыні. Ён умее адзіным шырокім мазком стварыць адчуванне цяжару бронзавага кандэлябра, перадаць бляск кафлянай керамікі і іскрыстасць снегу пад сонцам.

Жывучы ў Багданаве, Ф. Рушчыц часта наведваў Вільню, дзе прымаў удзел у афармленні спектакляў у тэатры Н. Младзяёўскай-Шчуркевіч. Яму належаць эскізы дэкарацый да спектакляў «Ліля Венеда», «Князь Нязломны», «Варшавянка» і інш.

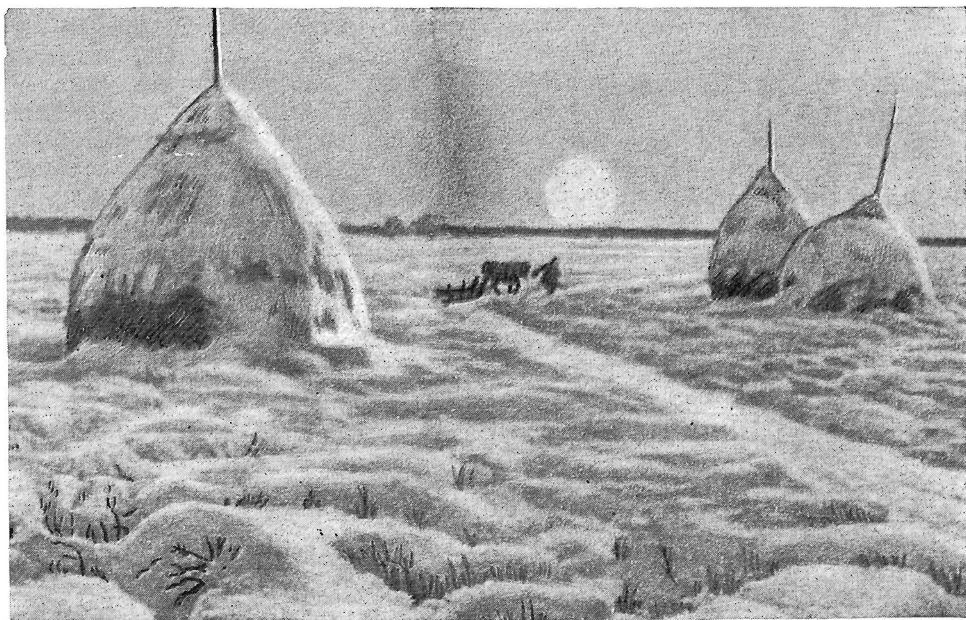
У станковых творах Рушчыца гэтага перыяду адчуваецца імкненне адысці ад рашэння вялікіх сацыяльных пытанняў. У час Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі ў светапоглядзе Ф. Рушчыца — пэўная кансерватыўнасць і сацыяльная абмежаванасць.

Пасля заключэння Рыжскага мірнага дагавору з панскай Польшчай (1921), па якому Заходняя Беларусь, Заходняя Украіна і частка Літвы былі ўключаны ў склад Польшчы, Ф. Рушчыц жыве ў Вільні. Ён прымае ўдзел у аднаўленні Віленскага універсітэта, дзе ўзначальвае кафедру жывапісу.

Значных палотнаў у гэты час Ф. Рушчыц не стварыў. Прычынай, несумненна, з'явілася яго адарванасць ад асяроддзя перадавых рускіх мастакоў-рэалістаў, з якімі Ф. Рушчыц на пачатку свайго творчага шляху быў блізкі.

Заслугоўваюць увагі «гістарычныя» пейзажы Ф. Рушчыца. На пачатку 30-х гадоў як старшыня Камісіі па ахове помнікаў старажытнасці ён наведвае руіны замкаў у Крэве, Міры, Лідзе, іншых месцах Беларусі, збірае звесткі аб гістарычных падзеях, што адбыліся тут, і робіць замалёўкі і эцюды. Па іх стварае

196. Г. Вейсенгоф. Снег. 1894



некалькі цікавых твораў. Прыцягвае ўвагу пейзаж «Крэва» (Бібліятэка АН ЛітССР). У гэтым невялікім па памерах палатне відаць не толькі каларыстычнае майстэрства жывапісца, але і ўменне абагульняць, ствараць сінтэтычны вобраз. Пейзаж нагадвае пра тыя далёкія гістарычныя часы, калі нашы продкі будавалі магутныя замкі-крэпасці, якія не толькі надзейна ахоўвалі ад нападу ворагаў, але і з'яўляліся сімвалам сілы і магутнасці краіны. У іх знайшлі ўвасабленне творчы талент і геній народа, здолеўшага пабудаваць такія цудоўныя помнікі архітэктуры, якія дагэтуль чаруюць сваёй веліччу і прастатой.

У пачатку 30-х гадоў Камісія па ахове гістарычных помнікаў была ліквідавана. Ф. Рушчыц балюча ўспрымае гэта рашэнне польскага ўрада. Ён пакідае універсітэт і канчаткова перасяляецца ў Багданаў. Піша эцюды сядзібы і робіць замалёўкі ваколіц. Некаторыя эцюды ён затым ператварае ў карціны. Так узнік пейзаж «Старыя яблыні» (уласнасць сям'і мастака).

Жывапісная спадчына Ф. Рушчыца вялікая. Шмат яго карцін і эцюдаў ёсць у музеях Вільнюса, Львова, Варшавы, Кракава і іншых гарадоў. У Дзяржаўным мастацкім музеі Беларускай ССР захоўваецца адна з ранніх яго карцін «Каля касцёла» (1899). Яна вызначаецца дэкаратыўнасцю і эмацыянальным настроем і ў многім напамінае жывапіс вядомага рускага пейзажыста А. Рылова.

Рознабаковасцю і ўсёабдымнасцю характарызуецца творчасць беларускага жывапісца, графіка і скульптара Генрыха Уладзіслававіча Вейсенгофа (1859—1922). Спадчына гэтага мастака, як і Ф. Рушчыца, вывучана яшчэ недастаткова.

Г. Вейсенгоф нарадзіўся ў маёнтку Пакрэўна Ковенскай губерні. Бацька Генрыха быў пісьменнікам, прымаў актыўны ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг., за што быў высланы ў Сібір. Неўзабаве маці Г. Вейсенгофа разам з дзецьмі выехала следам

за мужам у выгнанне. Першыя звесткі пра выяўленчае мастацтва Г. Вейсенгоф атрымаў ад ссыльнага жывапісца Люцыяна Крашэўскага — брата вядомага гісторыка Іосіфа Крашэўскага.

У 1874 г. бацьку Г. Вейсенгофа было дазволена пасяліцца ў Варшаве. Юнак паступае ў рысавальную школу В. Герсана (1874), славутую сваімі рэалістычнымі традыцыямі і падрыхтаваўшую нямала польскіх, беларускіх і літоўскіх жывапісцаў. Тут на творчасць маладога мастака звярнуў увагу вядомы жывапісец Г. Семірадскі, які дапамог яму паступіць у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў (1878—1882), дзе Г. Вейсенгоф спачатку займаецца ў М. Клота, затым у батальнай майстэрні Б. Вілевальдэ. За кампазіцыю «Перавозка параненых» (1889, месцазнаходжанне невядома) Г. Вейсенгоф быў удастоены сярэбранага медаля і звання мастака.

Яшчэ да паступлення ў акадэмію сям'я Вейсенгофаў пераязджае ў маёнтак Русаковічы Ігуменскага павета Мінскай губерні (цяпер Пухавіцкі р-н Мінскай вобл.), дзе мастак правёў амаль усё сваё жыццё, зрэдку выязджаючы за мяжу — у Мюнхен і Парыж.

Асабліва вялікую вядомасць у Расіі і за мяжой атрымалі яго пейзажы «Снег», «Беларускія могілкі. Русаковічы» (1889), «Куток у Польным» (1891), «Стары двор. Русаковічы» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Карціна «Снег» у 1888 г. была адзначана прэміяй на выстаўцы ў Пецярбургу, а ў 1900 г. на выстаўцы ў Парыжы ёй быў прысуджаны сярэбраны медаль. Вядомасць карціне прынеслі не толькі яе жывапісныя якасці. Тут знойдзены абагульнены вобраз беларускай прыроды, надзвычай характэрны для тагачаснага жывапісу. Матыў пейзажа надзвычай просты. Злёгку прысыпанае снегам балота, па якім відаць стагі сена і адзінокая фігура сялянiна, што паганяе запрэжанага ў сані вала. Гэтыя тыповыя, характэрныя для Беларусі дэталі надаюць яму асаблівую чароўнасць. Сена з забалочаных месцаў вывозілі толькі зімой, калі балота замерзне і да стагоў можна пад'ехаць на санях. Пейзаж надзвычай рэалістычны. Усё пабочнае выключана. Асноўную ўвагу мастак засяроджвае на перадачы стану прыроды — халоднай зімовай раніцы і сонца, якое толькі што ўзышло і асвяціла стагі і балотныя купіны. Своеасаблівага светлавога эфекту мастак дасягае ўмелым супастаўленнем цёплых і халодных таноў. Вяршаліны прысыпаных снегам стагоў і купін, асветленыя сонцам, напісаны цёплымі фарбамі, а іх цені — халоднымі. Спалучэнне фіялетавых, блакітных, белых і жоўтых таноў надае пейзажу дэкаратыўнасць.

Вялікім поспехам у 90-я гады карыстаюцца пейзажы Г. Вейсенгофа «Беларускія могілкі. Русаковічы» (ганаровая прэмія на выстаўцы ў Берліне ў 1891 г.), «Куток у Польным» (вялікі залаты медаль на выстаўцы ў Львове ў 1891 г.).

Значнае месца ў творчасці Г. Вейсенгофа займаюць так званыя паляўнічыя сцэны. У 1889 г. ён экспануе на выстаўцы ў Пецярбургу карціну «Беларускія паляўнічыя», а крыху пазней стварае карціну «Паляўнічыя з сабакамі» [10]. У гэтых творах, як і ў папярэдніх, мастак вельмі ўдала знаходзіць тое арганічнае адзінства чалавека і прыроды, якое надае яго палотнам характар бытавых карцін. Людзі ў пейзажах Г. Вейсенгофа заняты сваімі паўсядзённымі справамі і клопатамі, іх немагчыма ўявіць сабе ў іншых абставінах.

У 1911 г. на выстаўцы ў Мінску мастак экспанаваў карціну «Прадчуванне» і некалькі эцюдаў: «Гусі»,

[10] Экспанавалася на выстаўцы выяўленчага мастацтва БССР у 1940 г.

«Лось», «След», «Сплін», «Від Палесся» і інш. У «Прадчуванні» (месцазнаходжанне невядома), як і ў многіх іншых творах, напісаных у гэты час, адлюстраваны, відаць, і асабістыя перажыванні жывапісца, выкліканыя паражэннем рэвалюцыі 1905—1907 гг. Вялікі майстар-рэаліст не мог не заўважыць працэсаў, што адбыліся ў жыцці грамадства, не мог не адчуць набліжэння той рэвалюцыйнай навальніцы, якая павінна змяніць існуючы лад. Цяжка меркаваць аб палітычных поглядах і перакананнях Г. Вейсенгофа, але незалежна ад гэтага, дзякуючы свайму рэалістычнаму майстэрству мастак праўдзіва адлюстраваў сучасную яму рэчаіснасць і паказаў набліжэнне рэвалюцыі.

Акрамя заняткаў жывапісам Г. Вейсенгоф, жывучы ў Русаковічах, захапляўся скульптурай і графікай.

Для сельскагаспадарчай і прамысловай выстаўкі 1901 г. у Мінску ён выканаў эскіз дыплома, якім узнагароджваліся пераможцы, дзе адлюстраваў селяніна з касой і рабочага з молатам на фоне трыумфальнай аркі. Завяршаецца кампазіцыя жывапіснымі беларускімі краявідамі.

Паказваючы селяніна і рабочага, мастак імкнуўся перадаць не толькі знешняе падабенства і адметныя сацыяльныя рысы, але і падкрэсліць іх грамадскую ролю. Рабочыя і сяляне ў малюнках Г. Вейсенгофа — гэта ўжо не тыя пакорныя і маўклівыя істоты, якіх мы бачылі на карцінах А. Гараўскага, Н. Сіліванові̇ча і інш. Яны поўныя чалавечай годнасці, сілы і прыгажосці.

Як і Ф. Рушчыц, Г. Вейсенгоф не зразумеў значэння Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. У 1917 г. ён выехаў за мяжу. Жыў у Варшаве, дзе і памёр у 1922 г. Да канца сваіх дзён Г. Вейсенгоф быў адданы рэалістычнаму мастацтву. Ён прымаў актыўны ўдзел у мастацкім жыцці Польшчы, быў членам Таварыства заахвочвання мастацтваў.

Вызначаючы месца Г. Вейсенгофа ў гісторыі беларускага мастацтва, нельга не ўспомніць і пра яго збіральніцкую дзейнасць. У маёнтку Русаковічы ім была сабрана значная колькасць жывапісных твораў і гравюр майстроў, у мінулым працаваўшых на Беларусі. Так, у калекцыі Г. Вейсенгофа быў «Аўтапартрэт» мінскага мастака Яна Дамеля, напісаны ў 1826 г., партрэты работы В. Ваньковіча, Я. Рустэма і інш.

Сапраўдны рэаліст, майстар глыбока эмацыянальнага пейзажа, Г. Вейсенгоф пакінуў вялікую спадчыну. Яго работы ёсць у музеях Варшавы, Кракава і Вільнюса. Пейзажы Г. Вейсенгофа цікавыя па колеру і кампазіцыі. У яго жывапісе добра адчуваецца мясцовы каларыт. Яго работы немагчыма зблытаць з творамі польскіх або літоўскіх жывапісцаў, яны адметныя як па форме, так і па зместу. Творчасць Г. Вейсенгофа трывала ўвайшла ў актыў дарэвалюцыйнага мастацтва Беларусі, узбагаціўшы традыцыі беларускага рэалістычнага жывапісу.

Далейшае развіццё беларускі пейзаж атрымаў у творчасці С. Жукоўскага, В. Бялыніцкага-Бірулі, К. Стаброўскага і іншых мастакоў, што працавалі ўжо на пачатку XX ст. Лёс многіх з іх склаўся такім чынам, што большую частку свайго жыцця яны вымушаны былі пражыць удалечыні ад радзімы. Аднак у творчасці гэтых жывапісцаў пераважаюць рысы, якія звязваюць іх з беларускім мастацтвам (у кампазіцыйных матывах, каларыце, характары жывапіснай пабудовы і г. д.), што, як сцвярджаюць некаторыя мастацтвазнаўцы, было выклікана ўспамінамі аб далёкай незабыўнай радзіме.

Зусім відавочна, што на станаўленне і развіццё творчасці кожнага мастака ў пэўнай ступені паўплывалі месца нараджэння і тыя раннія ўражанні, якія ён атрымаў на пачатку жыцця. Аднак у творчасці вышэйназваных жывапісцаў вялікую ролю

ігралі не толькі дзіцячыя ўражанні, але і працяглыя тэрміны жыцця і работы на Беларусі, калі мастакі знаходзіліся ў непасрэднай блізкасці з беларускай прыродай, з беларускім народам.

Станіслаў Юльянавіч Жукоўскі (1875—1944) нарадзіўся ў маёнтку Ендрыхаўцы Ваўкавыскага павета Гродзенскай губерні ў дваранскай сям'і. Спачатку ён вучыўся ў Варшаве ў класічнай гімназіі Лугаўскога, затым у Беластоцкім рэальным вучылішчы[11]. Маляванне выкладаў выхаванец Пецярбургскай акадэміі мастацтваў С. Южанін, які падрыхтаваў С. Жукоўскага да паступлення ў Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства. Тут з 1892 па 1901 г. яго настаўнікамі былі К. Каровін, І. Левітан, А. Архіпаў, В. Сяроў і інш.[12] Яшчэ вучнем С. Жукоўскі прыняў удзел у перасоўнай выстаўцы. Тады ж на конкурсе Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Маскве атрымаў прэмію за пейзаж «Май». У наступным годзе прэміямі былі адзначаны яго карціны «Восеньскай ноччу» і «Красавіцкі вечар».

У 1898 г. С. Жукоўскі паспяхова канкурыраваў на атрыманне звання класнага мастака і вялікага сярэбранага медаля за пейзаж «Вясенняя ноч». Гэту карціну набыў з выстаўкі вядомы прамысловец і мецэнат С. Мамантаў. У тым жа годзе некалькі пейзажаў С. Жукоўскага («Вясенні вечар» і інш.) набыў для сваёй галерэі П. М. Траццякоў. У гэты перыяд маладога мастака прываблівае рамантычны стан прыроды, які ён перадае з вялікім майстэрствам.

У час летніх канікулаў С. Жукоўскі часта бываў у родных мясцінах на Гродзеншчыне, наведваў Белавежскую пушчу, рабіў там замалёўкі і пісаў эцюды з натуры. У архіве Пецярбургскай акадэміі мастацтваў захоўваецца кампазіцыйны малюнак «Паляванне на зубраў у Белавежскай пушчы», які сведчыць пра тое, што малады жывапісец цікавіўся не толькі прыродай, але і гісторыяй Белавежскай пушчы. Мастак адлюстраваў тут момант, калі цяжка параненая жывёліна кідаецца ў прадсмертнай агоніі. Мастак паказаў і «паляўнічых» — царскіх вяльможаў, якія баязліва збіліся ў гурт пад прыкрыццём спецыяльна пабудаванага для іх насцілу. У гэтым раннім творы яшчэ няма ясных адносін аўтара да падзей, кампазіцыя сузіральная, але аб'ектыўны вывад напрошваецца сам сабой.

Пасля заканчэння вучылішча С. Жукоўскі пасяляецца ў Маскве, аднак часта наведвае Беларусь. Па матывах беларускай прыроды напісаны яго лепшыя творы: «Нёман»[13], «Асенні вечар», «Ельнік», «Ветрана» і інш. Пейзаж «Нёман» быў адзначаны на акадэмічнай выстаўцы і затым набыты Акадэміяй мастацтваў.

На пачатку 900-х гадоў С. Жукоўскі становіцца актыўным удзельнікам Таварыства перасоўных выставак і Саюза рускіх мастакоў. Аднак у пытаннях ідэалогіі мастацтва ён заставаўся на ўмераных ліберальных пазіцыях. Ён імкнуўся прымірыць прыхільнікаў перадавога дэмакратычнага мастацтва з апалагетамі афіцыйнага акадэмічнага напрамку, лічыў, што асновай разыходжанняў паміж мастакамі з'яўляюцца не ідэалагічныя прынцыпы і погляды, а пранікненне ў айчыннае мастацтва заходніх уплываў, супраць якіх трэба

---

[11] ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 14, спр. 61, л. 8.

[12] Цікава, што ў аўтабіяграфіі С. Жукоўскі не называе ў ліку сваіх настаўнікаў І. Левітана, у той час калі большасць біёграфаў сцвярджаюць гэта. Відаць, Левітан не быў непасрэдным настаўнікам С. Жукоўскага, але зрабіў значны ўплыў на яго творчасць.

[13] Да паказу гэтай беларускай ракі С. Жукоўскі звяртаўся неаднаразова. У 1931 г. ён напісаў «Крыгаход на Нёмане» (Нацыянальны музей у Варшаве).

сканцэнтраваць увесь агонь крытыкі. С. Жукоўскі імкнуўся паставіць сябе і сваю творчасць па-за межамі партыйнай, г. зн. ідэалагічнай, барацьбы.

Істотна змянілася творчае аблічча жывапісца на пачатку другога дзесяцігоддзя XX ст. Ад інтымных, рамантычных пейзажаў ён пераходзіць да вялікіх, шырокіх абагульненняў, у якіх услаўляе багацце і прыгажосць роднай прыроды. У яго пейзажах пераважаюць лірычныя ноты. Матывамі твораў становяцца прырода, якая абуджаецца ад зімовага сну, асветленыя сонцам куточкі леса, дваранскія сядзібы, патрыярхальныя рускія вёсачкі. У творах С. Жукоўскага паўстае паэтычны вобраз рускай зямлі. У гэты перыяд былі напісаны такія цудоўныя пейзажы, як «Вясною ў лесе», «Белы дом», «Вялікая дарога», «Старая сядзіба», «Веснавая вада» і многія іншыя. Большасць з іх разышлася па розных месцах Беларусі і Расіі. Частка знаходзіцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе, частка — у Траццякоўскай галерэі. Многія творы былі набыты калекцыянерамі, аматарамі жывапісу, у тым ліку П. Рабушынскім, С. Мамантавым і інш.

У 1907 г. С. Жукоўскаму па прапанове А. Куінджы, К. Крыжыцкага, Б. Цвяткова было прысвоена званне акадэміка, а ў 1910 г. прысуджана ганаровая прэмія імя А. Куінджы за карціну «Плаціна» (1909), якая экспанавалася на выстаўцы перадзвіжнікаў і атрымала ўсеагульнае адабрэнне. Матыў пейзажа навеяны знаходжаннем жывапісца на роднай Гродзеншчыне. На пярэднім плане карціны паказана невялікая рэчка, перагароджаная плацінай. На беразе хатка, каля якой спыніліся запрэжаныя сялянскія коні. За пабудовамі — край леса, там-сям відаць пласты снегу. Неба пахмурнае, з-за хмар праглядвае блакітнае неба. Пейзаж не мудрагелісты, але паэтычны і праўдзівы, надзелены рысамі, тыповымі для беларускай прыроды.

У першыя дзесяцігоддзі XX ст. С. Жукоўскі, хоць і быў блізкі да групы «Свет мастацтва», аднак не замыкаўся ў рамкі даўніны. У яго шматлікіх інтэр'ерах адчуваецца некаторая ідэалізацыя патрыярхальнага ўкладу жыцця, але жывапіс радасны і светлы. Вялікае месца ў творчасці С. Жукоўскага займае матыў адкрытага ў свет акна, за якім кіпіць паўнакроўнае жыццё. Гэты стан добра перададзены ў карціне «Інтэр'ер» (1916, ДММ БССР).

Праз расчыненае акно памешчыцкага дома магутным патокам ліюцца сонечныя прамяні. Іх залатыя блікі адбіліся на паліраваным туалетным століку, паркетнай падлозе, на блакітным аксаміце канапы, на поручнях мяккіх крэслаў. Астатняя частка пакоя ахутана паўзмрокам, які, аднак, поўнасцю не паглынае прадметы, і яны захоўваюць уласны лакальны колер. Захапляе дзіўнае ўменне жывапісца перадаваць матэрыяльнасць прадметаў. Яны важкія і пераканаўчыя. Упэўненая мадэліроўка формы, дакладнасць каларыстычных і танальных суадносін сведчаць пра вялікае прафесійнае майстэрства жывапісца.

З іншых твораў С. Жукоўскага вядомы «Вясенні вечар» (у 1912 г. на выстаўцы ў Мюнхене гэты пейзаж удастоены залатога медаля), «Асенняя ноч» (месцазнаходжанне невядома).

Апошнія гады жыцця С. Жукоўскага прайшлі ў буржуазна-памешчыцкай Польшчы. Тут ён не стварыў значных твораў. Памёр мастак у 1944 г. непадалёку ад Варшавы.

У плеядзе выдатных каларыстаў, майстроў рэалістычнага пейзажа С. Жукоўскаму належыць адно з самых пачэсных месцаў. На працягу ўсяго свайго творчага жыцця ён захаваў свежасць і вастрыню ўспрымання, навеянага цудоўнай прыродай Беларусі.

Не меншую ролю ў развіцці пейзажнага жывапісу канца XIX— па-

чатку XX ст. адыграла творчасць Казіміра Антонавіча Ст а б р о ў с к а г а (1869—1929), аднолькава значная сваім укладам у беларускае і польскае выяўленчае мастацтва.

Нарадзіўся К. А. Стаброўскі ў Гродзенскай губерні ў маёнтку Крупляны паблізу Навагрудка ў сям'і штабс-капітана рускай арміі. Пасля заканчэння рэальнага вучылішча ў Беластоку паступіў у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. У апошнія гады вучобы К. Стаброўскі займаўся ў майстэрні І. Рэпіна. У 1894 г. паспяхова канкурыраваў на атрыманне звання класнага мастака I ступені і залатога медаля за карціну «Магамет у пустыні».

Пасля заканчэння акадэміі К. Стаброўскі некаторы час жыве на роднай Гродзеншчыне, а затым у Варшаве. У гэтыя гады ім была напісана карціна «Цішыня ў вёсцы», за якую ў 1900 г. на выстаўцы ў Парыжы ён быў узнагароджаны вялікім сярэбраным медалём. З гэтага часу К. Стаброўскі становіцца пастаянным удзельнікам міжнародных выставак у Парыжы, Мюнхене, Венецыі. Ён выстаўляе свае лепшыя палотны: «Белая ноч у Петраградзе ля раз'езду» (была набыта ў Мюнхенскую пінакатэку), «Змярканне ў Лазенкаўскім парку ў Варшаве» (знаходзілася ў Галерэі Акадэміі мастацтваў у Венецыі) і інш.

У 1904 г. К. Стаброўскі вяртаецца ў Варшаву і бярэцца за арганізацыю мастацкай школы. Школа прыгожых мастацтваў, дырэктарам якой К. Стаброўскі быў з 1904 па 1909 г., хутка стала адной з лепшых навучальных устаноў Варшавы. Сярод вучняў было шмат беларусаў. На справаздачных выстаўках у Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу работы вучняў К. Стаброўскага неаднаразова адзначаліся прэміямі.

У 1912 г. К. Стаброўскі пакідае школу і цалкам аддаецца творчасці. Ён робіць працяглыя падарожжы па Іспаніі, Італіі, Швецыі, на Канарскія астравы, адкуль нязменна прывозіць мноства эцюдаў. У тыя ж гады з'явілася славутая серыя «Шэсце навальніцы». Серыя складалася з 11 палотнаў, аб'яднаных адзіным зместам, сярод іх «Удар маланкі», «Курганы», «Над журботнай краінай» і інш., у якіх у алегарычнай форме мастак адлюстраваў набліжэнне новых, рэвалюцыйных змен.

У самым пачатку першай сусветнай вайны (1914) К. Стаброўскі, не маючы намеру заставацца ў Варшаве, «захапіўшы толькі свае карціны, выехаў у Петраград, дзе наладзіў у Таварыстве заахвочвання мастацтваў выстаўку сваіх работ. Пасля заканчэння выстаўкі, не ведаючы, як быць з вялікай колькасцю карцін (звыш 200), ён перавёз іх у Маскву, дзе ў залах мастацкага салона на Вялікай Дзмітроўцы, 11 адкрылася выстаўка яго карцін, якая павінна была працягнуцца да 14 сакавіка 1916 г.»[14]

Большасць твораў, якія экспанаваліся на выстаўцы ў Петраградзе, не захавалася. Аднак і па тых нешматлікіх паведамленнях у друку, і па рэпрадукцыях, змешчаных у часопісе «Нива», можна меркаваць аб цікавасці, якую выклікала выстаўка. Тут экспанавалася карціна «Белыя ночы» (захаваўся чорна-белы здымак).

На беразе вялізнага возера, сярод магутных елак і агромністых камянёў, прыхінуўшыся да кволага дрэўца, сядзіць дзяўчынка. Сваім аблíччам яна нагадвае васняцоўскую Алёнушку. Яе тонкая хударлявая фігурка арганічна ўпісваецца ў пейзаж. На дзяўчынцы просценькі белы сарафан, аздоблены сціплай вышыўкай. Яе белая фігурка, быццам бярозка, выдзяляецца на фоне прыбярэжных скал. Карціна поўная

---

[14] Вытрымка з біяграфіі К. Стаброўскага, складзенай з выпадку прадстаўлення да звання акадэміка (ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 11, спр. 101, л. 85—86).

197. В. Бялыніцкі-Біруля. Пачатак вясны. 1905. Мінск. ДММ БССР

рамантычнага і лірычнага хваляванння. Яна кранае сэрца і будзіць фантазію гледача.

Творы, паказаныя на персанальнай выстаўцы К. Стаброўскага, зрабілі вялікае ўражанне на мастацкую грамадскасць Масквы і Пецярбурга. Перадавыя рускія мастакі І. Беклямішаў, І. Рэпін, В. Матэ ўнеслі на разгляд савета акадэміі прапанову аб прысваенні яму звання акадэміка жывапісу [15].

На пачатку 20-х гадоў імя К. Стаброўскага з'яўляецца ў каталогах мастацкіх выставак Варшавы. Польскі друк паведамляў пра актыўную творчую дзейнасць жывапісца, які экспанаваў творы сімвалічнага характару, блізкія па свайму духу да польскай «сецэсіі».

Ацэньваючы значэнне творчасці К. Стаброўскага для развіцця беларускага пейзажа 1890—1917 гг., трэба адзначыць, што ў ім, як і ў жывапісе С. Жукоўскага, ужо даволі выразна акрэсліваліся нацыянальныя асаблівасці беларускага пейзажа: задушэўная напеўнасць і лірызм, схільнасць да перадачы рамантычнага стану прыроды, прыгожы каларыт, павышаная эмацыянальнасць і г. д. Усе гэтыя рысы ў далейшым атрымалі развіццё ў творчасці беларускіх савецкіх пейзажыстаў.

Адной з яркіх старонак у гісторыі беларускага пейзажа дарэвалюцыйнага і савецкага перыяду з'яўляецца творчасць Вітольда Каятанавіча Бялыніцкага-Бірулі (1872—1957) — жывапісца, які развіў дэмакратычныя традыцыі мінулага і ўнёс значны ўклад у рэалістычнае мастацтва будучага. Творчасць В. Бялыніцкага-Бірулі

[15] ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 119, с. 101, л. 84.

з'явілася пераходным этапам ад прагрэсіўнага рэалістычнага мастацтва XIX ст. да сучаснага мастацтва Савецкай Беларусі.

В. Бялыніцкі-Біруля нарадзіўся непадалёк ад мястэчка Бялынічы Магілёўскай губерні. Дзяцінства яго прайшло ў сядзібе Крынкі сярод жывапіснай беларускай прыроды. Мастацкія здольнасці ў будучага жывапісца абудзіліся вельмі рана. Аднак бацькі, жадаючы бачыць у ім афіцэра, аддалі юнака ў Кіеўскі кадэцкі корпус. У Кіеве ён наведваў рысавальную школу М. І. Мурашкі (1884—1889)[16].

Прафесійная падрыхтоўка, атрыманая ў школе, дала магчымасць В. Бялыніцкаму-Бірулю ў 1889 г. паступіць у Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства. Юнак з захапленнем аддаецца любімай справе, наведвае мастацкія выстаўкі, Траццякоўскую галерэю, дзе з глыбокай пашанай вывучае творы рускіх жывапісцаў. Настаўнікамі В. Бялыніцкага-Бірулі ў Маскоўскім вучылішчы былі К. Каровін, В. Паленаў, І. Пранішнікаў і інш. Малады мастак быў страсным прыхільнікам жывапісу І. Левітана.

На летнія канікулы В. К. Бялыніцкі-Біруля прыязджаў на радзіму, у мястэчка Бялынічы, пісаў тут эцюды, у якіх ужо былі відаць адметны творчы почырк і жывапісная манера. Гэтыя якасці, набытыя ў ранні

198. В. Бялыніцкі-Біруля. Сакавіцкае змярканне. 1903. Мінск. ДММ БССР

[16] Школа М. І. Мурашкі падрыхтавала не аднаго беларускага жывапісца. Тут у 80-я гады вучыўся Я. Кругер.

199. В. Бялыніцкі-Біруля. Зімовы пейзаж. 1912. Мінск. ДММ БССР

перыяд вучобы і творчасці, у далейшым увасобіліся ў лепшых творах жывапісца. Яны надалі творчасці Бялыніцкага-Бірулі своеасаблівы нацыянальны каларыт.

У 1892 г. мастак наведаў Пяцігорск. Тут ён напісаў сваё першае значнае палатно «З ваколіц Пяцігорска». Гэты пейзаж, паказаны на перасоўнай выстаўцы, прыцягнуў увагу да маладога жывапісца. Яго высока ацаніў І. Я. Рэпін, а П. М. Траццякоў пажадаў набыць пейзаж для сваёй галерэі. Незвычайны поспех твора быў абумоўлены непасрэднасцю жывапіснага ўспрыняцця і тым задушэўным лірызмам, якім была прасякнута ўся жывапісная тканіна палатна. Не было ў ім ні асаблівых светлавых эфектаў, ні незвычайных ракурсаў. Мастак апаэтызаваў куточак каўказскай прыроды.

З гэтага часу В. К. Бялыніцкі-Біруля — пастаянны ўдзельнік перасоўных выставак, а пазней і актыўны член таварыства. Яго карціны карыстаюцца нязменным поспехам, іх набываюць вядомыя калекцыянеры і збіральнікі. Некалькі палотнаў купіў П. М. Траццякоў. Імя Бялыніцкага-Бірулі становіцца вядомым і за мяжой. На міжнародных выстаўках у Парыжы, Вене пейзажы В. Бялыніцкага-Бірулі былі адзначаны прэміямі. У 1901 г. за карціну «Вечныя снягі» на Каўказскай юбілейнай выстаўцы мастак быў удастоены залатога медаля, а ў 1908 г. В. Бялыніцкаму-Бірулю было прысвоена званне акадэміка жывапісу.

Сталым жывапісцам, з багатым творчым вопытам прыйшоў В. К. Бялыніцкі-Біруля ў савецкае мастацтва. На працягу многіх гадоў ён развіваў і паглыбляў тыя рэалістычныя традыцыі, што былі закладзены ў яго творчасці яшчэ да рэвалюцыі.

Для творчасці жывапісца заўсёды былі характэрны пранікнёны лірызм, глыбокае разуменне сутнасці жывапіснага вобраза, патрыятызм, пачуццё адказнасці за лёс айчыннага мастацтва.

Значны ўплыў на развіццё беларускага пейзажа ў перыяд 1890—1917 гг. аказалі рускія жывапісцы, якія жылі і працавалі на Беларусі. У гэтай сувязі неабходна адзначыць пейзажы ў карцінах І. Я. Рэпіна «Асенні букет» і «Дуэль», напісаныя ў Здраўневе на Віцебшчыне, пейзажы, а таксама эцюды К. А. Савіцкага да карціны «Сустрэча абраза». Выдатны ўклад у развіццё беларускага пейзажнага жывапісу ўнеслі і такія буйныя рускія мастакі, як І. Шышкін, І. Пахітонаў, А. Мяшчэрскі, Г. Кандраценка і інш., якія лепшыя свае творы напісалі на Беларусі. Многія беларускія пейзажысты наступных пакаленняў карысталіся парадамі гэтых мастакоў, пераносячы на беларускую глебу прагрэсіўныя традыцыі рускага рэалістычнага жывапісу.

Змены, якія адбыліся ў беларускім жанравым жывапісе ў канцы XIX — пачатку XX ст., звязаны з узмацненнем дэмакратычных тэндэнцый. Рэвалюцыйная барацьба рабочага класа Беларусі патрабавала ад прадстаўнікоў літаратуры і мастацтва яркіх, багатых вобразаў, у якіх былі б адлюстраваны не толькі цяжкае жыццё і бяспраўе беларускага народа, але і тыя язвы існуючага ладу, што паставілі працоўны народ Беларусі на грань галечы і разбурэння. У літаратуры ўсё мацней гучаць галасы беларускіх паэтаў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Алаізы Пашкевіч (Цёткі), якія заклікалі народ да актыўнай рэвалюцыйнай барацьбы. Дзейснай зброяй становіцца графіка, якая аператыўна адгукалася на грамадскія падзеі. У перыяд рэвалюцыі 1905—1907 гг. і пасля яе паражэння ў перыядычным друку з'яўляецца шэраг вострых па зместу палітычных карыкатур, у якіх выкрываліся заганы існуючага ладу. Вобразы селяніна-працаўніка, рамесніка, рабочага трывала замацоўваюцца на старонках газет і часопісаў.

Гэта не магло не адбіцца на развіцці б ы т а в о г а жанру ў жывапісе. Большасць графікаў у той жа час былі і нядрэннымі бытавымі жывапісцамі: С. Богуш-Сестранцэвіч, А. Каменскі, К. Кастравіцкі (Карусь Каганец) і інш. Вобразы, створаныя імі ў графіцы, з'яўляліся свайго роду папярэднімі малюнкамі і накідамі для ўвасаблення іх у жывапісных палотнах [17].

Найбольш буйным прадстаўніком бытавога жанру ў беларускім жывапісе гэтага перыяду быў Юдаль Моўшавіч П э н (1854—1937), мастак, чыя творчасць ахоплівае канец XIX і значную частку XX ст., які даволі працяглы час працаваў ужо ў Савецкай Беларусі.

Ю. М. Пэн нарадзіўся ў Новааляксандраўску былой Ковенскай губерні ў беднай яўрэйскай сям'і. Дзяцінства яго прайшло ў глухім мястэчку, у патрыярхальным мяшчанскім асяроддзі, якое старанна захоўвала рэлігійныя абрады і старадаўнія традыцыі. Гэта не магло не паўплываць на творчасць будучага жывапісца. Да канца сваіх дзён Пэн захаваў прыхільнасць да ідэалізацыі нацыянальных рыс яўрэйскага побыту. У дзяцінстве Пэн пазнаў гора і нястачы,

[17] Асабліва добра гэта відаць у карціне С. Богуш-Сестранцэвіча «Баль у Мінску» (ДММ ЛітССР), папярэднія малюнкі для якой з'яўляюцца самастойнымі мастацкімі творамі.

вымушаны быў зарабляць на пражыццё, працуючы вучнем маляра. Так упершыню ён пазнаёміўся з выяўленчай творчасцю. Аднак прафесійныя звесткі па выяўленчаму мастацтву ён атрымаў ад сапраўднага жывапісца — Барыса Гершовіча, які закончыў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. У 1881 г. пасля доўгіх нягод Пэну ўдаецца паступіць у акадэмію. Тут яму пашанцавала трапіць у вучні да П. П. Чысцякова. У 1885 г. ён атрымлівае малы сярэбраны медаль і званне пазакласнага мастака.

У наступным годзе Пэн вяртаецца на радзіму. Доўгі час блукае ў пошуках выпадковага заробку, некаторы час жыве ў Дзвінску, Рызе, Крэйцбургу, потым канчаткова пасяляецца ў Віцебску. Тут ён цалкам аддаецца любімай справе. Але яго творы рэдка знаходзілі збыт, ды і сам жывапісец лічыў за лепшае не прадаваць іх. Пэн арганізоўвае прыватную мастацкую школу, для якой знаходзіць таленавітых вучняў. У школе Пэна вучыліся такія розныя па творчай індывідуальнасці мастакі, як М. Шагал, С. Юдовін і інш.

За доўгае творчае жыццё мастак стварыў цэлую галерэю тыповых вобразаў дарэвалюцыйных рамеснікаў. Лепшыя сярод іх «Гадзіншчык», «Стары кравец» (1902) і інш. Гэтыя творы па ідэйнаму зместу не вельмі глыбокія, хутчэй сузіральныя, але сімпатыі мастака да простага люду ў іх адчуваюцца пэўна. Найбольш цікавая з гэтай серыі народных тыпаў «Стары кравец» (ДММ БССР).

У ранні перыяд творчасці Пэн стварае шэраг кампазіцый, блізкіх па ідэйнай накіраванасці да мастацтва крытычнага рэалізму. Гэта «Жабрак», «Стары салдат» (1902, абедзве ў ДММ БССР), «Жанчына з пісьмом» (1903) і інш. Гэтыя карціны выклікаюць не толькі спачуванне да паказаных у іх людзей, але і прымушаюць думаць аб прычынах, якія парадзілі галечу і гора. У карціне

200. Ю. Пэн. Стары кравец. 1903. Мінск. ДММ БССР

«Жабрак» адлюстраваны адстаўны мікаласаўскі салдат, які доўгія гады служыў «верай і праўдай цару-бацюхну», а на старасці гадоў апынуўся на вуліцы. Без усялякіх сродкаў да існавання ён вымушаны збіраць міласціну.

У перыяд рэакцыі, пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг., у творчасці Ю. Пэна востра праяўляюцца рысы песімізму, які мяжуе з містыцызмам. Ён замыкаецца ў шкарлупіне патрыярхальнага мяшчанскага жыцця, імкнецца ўзпавіць найбольш кансерватыўныя бакі яўрэйскага быту. У гэтыя гады ён стварае карціны «Яўрэйскі рабін», «Апошняя субота» (месцазнаходжанне невядома) і інш. Духам містыцызму і адлучанасці прасякнута карціна «Апошняя субота», у якой паказана хворая жанчына, што сустракае сваю апошнюю суботу на

201. Я. Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным. 1910-я гг. Мінск. ДММ БССР

смяротным одры. Стан асуджанасці даведзены тут да крайняй мяжы. Натуралістычна выпісаныя дэталі паглыбляюць уражанне прыгнечанасці. З нешматлікіх многафігурных кампазіцый Пэна найбольшую вядомасць атрымала яго драматычнае палатно «Развод» (ДММ БССР).

Пэн выдатна валодаў колерам, тэхнікай і тэхналогіяй жывапісу. Яго палотны і цяпер захоўваюць свежасць жывапіснай палітры. У гісторыю беларускага выяўленчага мастацтва Ю. М. Пэн увайшоў як выдатны майстар-рэаліст, які на беларускай глебе паглыбляў лепшыя дэмакратычныя традыцыі рускага рэалістычнага жывапісу, атрыманыя ім яшчэ ў гады вучобы.

Творчасць Якава Маркавіча Кругера (1869—1940) з'явілася нібы пераходным этапам ад дарэвалюцыйнага рэалістычнага мастацтва да мастацтва Савецкай Беларусі. Як і Ю. Пэну, Я. Кругеру ў дарэвалюцыйны перыяд давялося адчуць на сабе ўсю несправядлівасць царскай нацыянальнай палітыкі.

Я. М. Кругер нарадзіўся ў Мінску ў беднай яўрэйскай сям'і. Яшчэ ў дзяцінстве праявіў здольнасці да малявання, але развіваць іх не мог, таму што ў Мінску ў той час не было ні адной спецыяльнай навучальнай установы. На здольнасці юнага мастака звярнуў увагу дырэктар мінскай гімназіі, які дапамог Кругеру ў 1883 г. паступіць у Кіеўскую рысавальную школу М. І. Мурашкі. Тут малады мастак атрымаў добрую прафесійную падрыхтоўку, якая давала яму ўсе падставы для паступлення ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў. Але паступіць у акадэмію юнаку не ўдаецца. Страціўшы надзею на паступленне ў акадэмію, Я. Кругер едзе ў Варшаву, дзе некаторы час займаецца ў Леапольда Горавіца, а потым, у 1888 г.,— у Парыж, дзе паступае ў акадэмію Жуліяна, наведвае Луўр, вывучае шэдэўры сусветнага мастацтва, часта выязджае ў Берлін і Лондан для азнаямлення з лепшымі творамі заходнееўрапейскага жывапісу. Да гэтага часу адносяцца яго першыя сур'ёзныя самастойныя крокі ў мастацтве. У Парыжы ён упершыню прымае ўдзел у мастацкіх выстаўках.

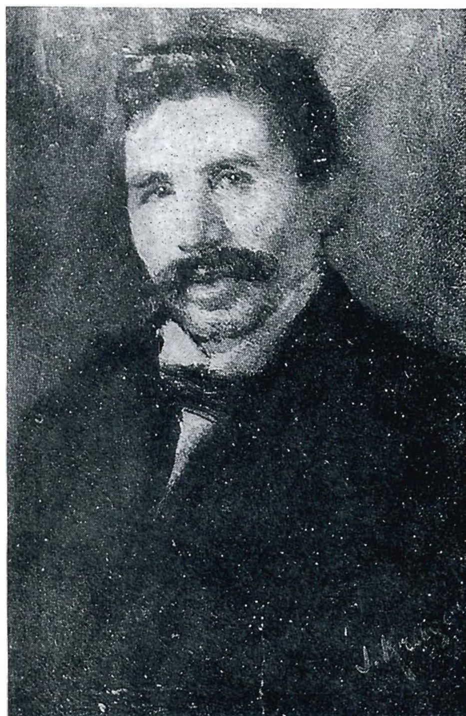
У 1895 г. Я. Кругер вяртаецца на радзіму. Шчаслівы выпадак зводзіць яго з вядомым рускім жывапісцам І. Я. Рэпіным, які дапамагае яму ў 1897 г. паступіць у акадэмію, дзе ён займаецца ў майстэрні У. Макоўскага. Маладому мастаку імпанавала творчасць гэтага вядомага жанрыста. Яшчэ да паступлення ў акадэмію ён стварыў некалькі жанравых карцін і партрэтаў у манеры Макоўскага. Падабенства творчых задач яшчэ больш умацавала яго думку працаваць у галіне жанравай кампазіцыі.

Першым, найбольш значным творам Кругера ў гэтым плане была яго дыпломная работа «На суд прафесара» (1900), у якой жывапісец спрабуе вырашыць вялікую і складаную задачу — паказаць шлях у мастацтва таленавітага хлопчыка з народа, лёс якога залежыць ад аднаго толькі слова ўплывовага чалавека. Мастак бліскуча справіўся з пастаўленай задачай. Юны скрыпач іграе ў прысутнасці прафесара. За спіной хлопчыка замерлі ў чаканні прыгавора бацькі. Атмасфера гранічна напружаная. Мастак не паказвае вынікаў гэтага своеасаблівага конкурсу, але і так зразумела, на чыім баку сімпатыі жывапісца. Кволая, тоненькая фігурка хлопчыка нікчэмная ў параўнанні з саліднай фігурай прафесара, але ў гэтым слабым целе адчуваецца незвычайная сіла, сіла таленту, які ў канчатковым выніку праб'е сабе дарогу. Мастак не выпадкова выбраў падобны сюжэт. Лёс хлопчыка нагадвае лёс самога жывапісца. Кампазіцыйны прыём, якім карыстаецца мастак, таксама не выпадковы. Ён наўмысна выбірае гіпербалу, каб завастрыць увагу на падзеі і выклікаць павагу да юнага музыканта.

У 1901 г. Кругер вяртаецца ў Мінск, дзе цалкам аддаецца мастацка-выкладчыцкай дзейнасці. У 1904 г. ён арганізоўвае курсы рысавання і жывапісу, якія потым імкнеццаператварыць у прыватную школу. Гэту задуму ён здзяйсняе ў 1906 г. Мастацкая школа Кругера рыхтавала здольных юнакоў для паступлення ў Акадэмію мастацтваў [18].

У гэты час Я. Кругер стварае некалькі палотнаў («Пісьманосец», 1907, «Апавяданне», «Малarасійская сям'я»), якія па ідэйных і мастацкіх якасцях не ўяўляюць цікавасці, таму што ў аснове сваёй ілюстрацыйныя. Лепшыя творы гэтага перыяду — партрэты прадстаўнікоў мінскай інтэлігенцыі: скрыпача Жухавіцкага (1897), мастачкі і мецэнаткі П. Мрачкоўскай, брата мастака (1896) і інш. (усе ў ДММ БССР). У гэтых творах Я. Кругер выступае не толькі як таленавіты жывапісец, але і як тонкі псіхолаг, здольны пранікнуць ва ўнутраны свет свайго героя.

202. Я. Кругер. Партрэт скрыпача Жухавіцкага. 1897. Мінск. ДММ БССР



Асабліва цікавы «Партрэт скрыпача Жухавіцкага». Невялікае па памерах палатно робіць уражанне значнай карціны. З партрэта глядзяць вясёлыя, крыху прыжмураныя вочы музыканта. Гэты чалавек не ганарыцца сваім талентам. Ён сціплы правінцыяльны працаўнік на глебе мастацтва. Сціпласць, звычайнасць, непатрабавальнасць добра стасуюцца з псіхалогіяй музыканта. Жывапісныя вартасці партрэта даволі значныя.

---

[18] ЦДГАЛ, ф. 789, воп. 12, спр. ц-62, л. 22—25.

У каларыце ўгадваецца жаўтавата-зялёная, крыху прыглушаная гама, якая ў будучых партрэтах і жанравых палотнах мастака стане вызначальнай.

У гады рэакцыі Я. Кругер, таксама як і Ю. Пэн, адыходзіць ад тых дэмакратычных ідэалаў, з якімі дэбютаваў у карціне «На суд прафесара». У яго творчасці пачынаюць гучаць ноткі песімізму, рэлігійныя настроі, тэматыка абмяжоўваецца вузкім колам мяшчанскага яўрэйскага асяроддзя. У 1911 г. на выстаўцы ў Мінску ён экспануе (акрамя некалькіх эцюдаў) дзве жанравыя кампазіцыі: «Яўрэйскі духоўны суд» і «Перапісчык торы». Упадніцкія рысы ў творчасці Кругера ў далейшым нарастаюць. У 1913 г. на літоўскай мастацкай выстаўцы ў г. Коўна ён экспануе карціны «Талмудыст» і «На малітву». У гэты перыяд ён спрабуе адгукнуцца на падзеі, звязаныя з разгулам чарнасоценнага антысемітызму, пачынае кампанаваць карціну «Пагром» (1905). Аднак закончыць гэты твор яму не ўдалося. Карціна была знішчана царскімі жандарамі яшчэ ў майстэрні мастака.

Яскравым увасабленнем жывапіснага майстэрства Я. Кругера з'яўляецца партрэт «Дзяўчынка ў чырвоным» (1910-я гады, ДММ БССР). Партрэт напісаны ў яркай цёмна-чырвонай гаме, шырокім свабодным мазком. Мастак лепіць форму ўпэўнена, дзе-нідзе змякчае контуры, ствараючы глыбіню прасторы і матэрыяльнасць. Сям-там мазок становіцца больш вострым, падкрэсліваючы характэрныя дэталі. З цікаўнасцю і з некаторым недаверам глядзяць на нас з партрэта ўважлівыя карыя вочы. Вільготныя дзіцячыя губы тояць нямое пытанне. Мастак паказаў дзяўчынку ў звычайных абставінах: у яе распушчаныя пышныя валасы, сціплая чырвоная сукенка. Ствараецца ўражанне, што мастак узяў сваю мадэль з мітусні паўсядзённага жыцця. Гэты партрэт надзіва сучасны, ён падкупляе ўвагай і любоўю да чалавека, да жыцця.

На рубеж XIX—XX стст. прыпадае творчасць Льва Абрамавіча А л ь п я р о в і ч а (1874—1913). Калі ў творчасці разгледжаных вышэй жывапісцаў назіраліся хістанні ідэалагічнага парадку, выкліканыя развіццём гістарычных падзей, то Л. А. Альпяровіча такія хістанні амаль не крануліся. Жывапісец цвёрда і паслядоўна праводзіў у сваёй творчасці дэмакратычныя прынцыпы. Ён звяртаўся да тэм з жыцця рабочага класа, гарадской беднаты, праўдзіва паказваў іх цяжкае жыццё.

Біяграфія Л. Альпяровіча ў многім нагадвае біяграфіі Ю. Пэна і Я. Кругера. Л. Альпяровіч нарадзіўся ў в. Куранец Віленскай губерні. Шаснаццацігадовым юнаком паступіў у Віленскую рысавальную школу І. П. Трутнева. Аднак заняткі ў гэтай школе не задавальнялі таленавітага юнака. Школа была дрэнна абсталявана і не магла даць яму неабходнай прафесійнай падрыхтоўкі. У той час найбольш моцнай сярэдняй мастацкай навучальнай установай лічылася Адэская рысавальная школа. У 1892 г. Альпяровіч едзе ў Адэсу. Пасля заканчэння вучобы ў Адэсе (1897) ён паступае ў Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, дзе становіцца вучнем славутага рускага жывапісца І. Я. Рэпіна.

Творчыя інтарэсы Альпяровіча былі рознабаковымі. Ён пісаў партрэты, пейзажы, бытавыя кампазіцыі. Аднак большасць яго работ мае характар эцюдаў. Мастак не меў дастаткова матэрыяльных сродкаў і часу, каб давесці да канца пачатую работу. Найбольш вядомымі бытавымі кампазіцыямі Альпяровіча з'яўляюцца «Вечар у сям'і» і «Краўчыхі» (Адэская карцінная галерэя). Гэтыя работы не вызначаюцца складанасцю пабудовы кампазіцыі і сюжэта, але ў іх ясна выказаны сімпатыі жывапісца да бедных, абяздоленых людзей. Яшчэ ў час вучобы ў Адэсе Альпяро-

203. С. Богуш-Сестранцэвіч. Уборка сена. 1900-я гг. Варшава. Нацыянальны музей

віч пісаў рыбакоў і грузчыкаў, занятых сваёй штодзённай цяжкай працай. У карціне «Краўчыхі» жывапісец паказаў цяжкую знясільваючую працу жанчын на капіталістычным прадпрыемстве. Альпяровіч спрабаваў адлюстраваць і падзеі 1905 г. Ён напісаў эскіз «Падпольны сход», аднак карціну па гэтаму эскізу стварыць не ўдалося. Ранняя смерць (ва ўзросце 39 гадоў) парушыла ўсе планы жывапісца.

Вялікую ўвагу Л. Альпяровіч удзяляў партрэту. Многія яго работы ў гэтым жанры («Бацька, які спіць», «Партрэт старой» і інш.) маюць характар бытавых карцін. Некаторыя з іх высока ацаніў І. Я. Рэпін.

Пейзажы Л. Альпяровіча адзначаны некаторым уплывам імпрэсіянізму. Яны гучныя па колеру, добра перадаюць мяккі беларускі клімат, аднак, як і партрэты, сырыя і недапрацаваныя. Відаць, жывапісец не імкнуўся да завершанасці формы. Захапляючыся гучнымі спалучэннямі фарбаў, ён у некаторых выпадках пагарджаў малюнкам і кампазіцыяй, аднак характар і асаблівасці беларускай прыроды адлюстраваў праўдзіва і пераканаўча.

Творчая спадчына Л. Альпяровіча была даволі вялікай і разнастайнай, аднак многія яго работы ўбачылі свет толькі пры Савецкай уладзе. Да рэвалюцыі Альпяровіч удзельнічаў у выстаўках рэдка. Так, на выстаўцы 1911 г. экспанавалася толькі адна яго работа — «Партрэт дзяўчыны». Затое на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы 1925 г., ужо пасля смерці жывапісца, было выстаўлена 19 яго твораў (жанравыя сцэны, партрэты, пейзажы), а на персанальнай выстаўцы 1939 г.— больш 200. Многія з гэтых работ загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

Асаблівае месца ў гісторыі бела-

рускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст. належыць мастакам Э. Сукоўскаму, С. Богуш-Сестранцэвічу, К. Кастравіцкаму, А. Каменскаму, якія ў асноўным працавалі як графікі, але пакінулі значны след і ў жывапісе. Гэтыя мастакі праводзілі ў беларускім выяўленчым мастацтве тую рэвалюцыйна-дэмакратычную лінію, якую пачалі ў літаратуры Янка Купала, Якуб Колас, М. Багдановіч і інш.

Аналізуючы працэс станаўлення і развіцця беларускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст., нельга не заўважыць, што некаторыя яго віды і жанры к канцу стагоддзя ўжо страцілі вядучае становішча (напрыклад, гістарычны жанр), а некаторыя (жанр партрэта) працягвалі існаваць у вельмі складаных умовах.

Распаўсюджанне разнастайных фармалістычных і дэкадэнцкіх плыней знізіла ўвагу да асобы чалавека. Многія беларускія мастакі ў сваіх пошуках сталі кіравацца хутчэй праблемамі формы, чым зместу. Але побач з імі працавалі і мастакі, якія строга прытрымліваліся рэалістычных пазіцый.

Нязначная колькасць партрэтаў, створаных у разглядаемы перыяд, не дае магчымасці выдзеліць гэты жанр асобна. Аднак было б несправядліва забываць або замоўчваць творчасць тых беларускіх жывапісцаў, якія працавалі пераважна ў жанры п а р т р э т а.

Несумненны ўплыў на іх творчасць аказала дзейнасць у Беларусі вялікага рускага жывапісца І. Я. Рэпіна. Як ужо адзначалася, у пачатку 90-х гадоў Рэпін жыў у Здраўневе (недалёка ад Віцебска), дзе стварыў серыю цікавых кампазіцыйных партрэтаў, у тым ліку «Беларус», «Асенні букет», «Партрэт мастака Вашчылава» і г. д. Названыя партрэты — лепшыя творы гэтага жанру, напісаныя ў дарэвалюцыйнай Беларусі. І. Я. Рэпін убачыў у беларускім селяніне чалавека з пачуццём чалавечай годнасці, свабодалюбівага, гордага, здольнага пастаяць за свае правы. Не цяжка заўважыць, што ў беларускім жывапісе гэта быў новы, значны крок на шляху дэмакратызацыі выяўленчай творчасці (успомнім аналагічныя работы 60—90-х гадоў Н. Сілівановіча «Стары пастух» і А. Гараўскага «Старая моліцца»). Многія беларускія партрэтысты пайшлі па гэтаму шляху. Яны стварылі партрэты глыбока рэалістычныя як па зместу, так і па форме. Гэтымі рысамі адзначаны і партрэты, створаныя Ю. Пэнам, Я. Кругерам і Л. Альпяровічам.

«Аўтапартрэт у малінавым берэце» Я. Кругера (1889, ДММ БССР) нясе рад новых рыс, якія збліжаюць яго з творамі прадстаўнікоў дэмакратычнага напрамку. Кампазіцыя ў ім гранічна спрошчаная. Мастак паказаў сябе ў свабоднай, натуральнай позе анфас. Незалежны, горды позірк, ліха насунуты на лоб берэт, упарты паварот галавы — усё сведчыць аб цвёрдым, паслядоўным характары.

У «Партрэце мастака Л. В. Туржанскага» работы Ю. Пэна (ДММ БССР) прыкметы эпохі выявіліся і ў характары, і ў адзенні партрэтаванага, і ў характэрных бытавых дэталях. Жывапісца Туржанскага, які любіў маляваць ціхія куткі Віцебска, мастак паказаў за работай, у момант творчага натхнення. Яго засяроджаны ўважлівы позірк, упарта сціснутыя вусны, крыху прыжмураныя вочы гавораць пра тое, што мастак цалкам паглынуты працай. Ю. Пэн менш за ўсё клапаціўся аб перадачы знешніх прыкмет прафесіі Туржанскага. Асноўную ўвагу ён засяродзіў на псіхалагічным стане партрэтаванага.

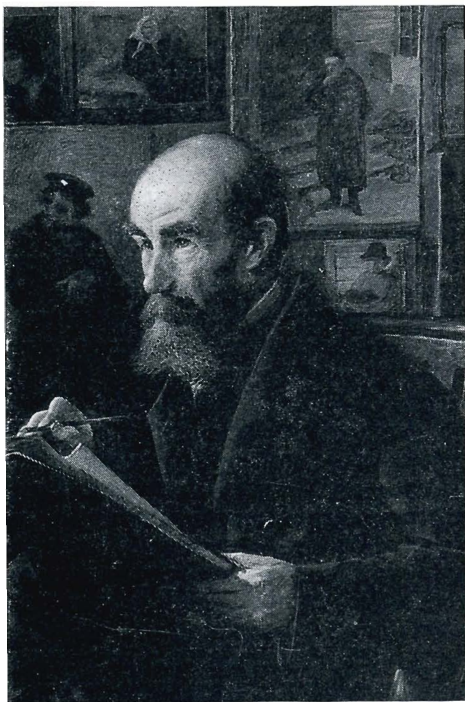
Падобныя рысы можна назіраць і ў некаторых аўтапартрэтах Ю. Пэна. Найбольш цікавым з іх з'яўляецца аўтапартрэт, напісаны ў пачатку стагоддзя ў Віцебску (ДММ БССР). Цікавая кампазіцыя гэтага твора. У невялікае па фармату палатно (20×

30) жывапісец укампанаваў толькі галаву і левую руку, якая трымае пэндзаль, размясціўшы яго такім чынам, што асноўная ўвага гледача засяроджваецца на вастрыі. Гэта на першы погляд малапрыкметная дэталь многае раскрывае ў характары мастака. Жывапісец вельмі любіў «даводзіць» свае творы тонкімі, каланковымі пэндзлікамі, уважліва выпісваў усе «дробязі». І тут ён застаўся верным сабе. Увага да «гаворачых» дэталей у спалучэнні са стараннай прапрацоўкай твару і рук характэрна і для многіх іншых партрэтаў Ю. Пэна, напісаных у гэты перыяд.

Прынцыпы І. Я. Рэпіна паслядаваў у сваёй творчасці яго вучань, беларус Рыгор Міхайлавіч Бабро ў с к і (1873—1942), які большую частку свайго жыцця правёў у Пецярбургу, дзе пасля заканчэння вучобы ў акадэміі выкладаў у школе Таварыства заахвочвання мастацтваў (1905—1917), але ніколі не парываў сувязей з роднай Беларуссю. Найбольш плённа працаваў Р. Бабровскі ў жанрах бытавой кампазіцыі і партрэта.

Р. М. Бабровскі нарадзіўся ў сям'і святара ў в. Парэчча Невельскага павета Віцебскай губерні. Адукацыю атрымаў у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, куды паступіў у 1892 г. Вялікі ўплыў на фарміраванне яго творчай індывідуальнасці аказаў І. Я. Рэпін.

У мастацкіх выстаўках Р. Бабровскі пачаў удзельнічаць яшчэ ў перыяд вучобы. Першыя яго работы (у асноўным партрэты і пейзажы) з'явіліся на вясенняй акадэмічнай выстаўцы 1898 г. У наступныя гады Р. Бабровскі прымае актыўны ўдзел у выстаўках Саюза рускіх мастакоў, Новага таварыства мастакоў і іншых творчых арганізацый Пецярбурга і Масквы, а таксама экспануе свае творы за мяжой — у Бруселі, Мюнхене, Рыме, Венецыі, Пітсбургу, Сан-Францыска.



204. Ю. Пэн. Партрэт мастака Л. Туржанскага. 1900-я гг. Мінск. ДММ БССР

Работы Р. Бабровскага нязменна карысталіся поспехам. Так, у 1900 г. за «Партрэт В. Г. Чубанава» на конкурсе Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў у Маскве яму была прысуджана прэмія. У 1911 г. на выстаўцы ў Мюнхене яго «Партрэт В. Андрэевай» быў узнагароджаны малым залатым медалём, а ў 1913 г. за «Партрэт А. Прохаравай» Р. Бабровскі атрымаў вялікі залаты медаль.

Дасягнутыя мастаком поспехі ў партрэтным і пейзажным жывапісе далі магчымасць І. Я. Рэпіну і В. А. Беклямішаву ў 1916 г. хадайнічаць аб прысваенні Р. Бабровскаму звання акадэміка.

На працягу свайго жыцця Бабровскі стварыў вялікую колькасць партрэтаў грамадскіх дзеячаў і прыватных асоб, а таксама карцін жан-

равага і пейзажнага характару[19]. З мастацкай спадчыны Баброўскага вядомы карціны, якія выстаўляліся ў розныя гады ў Пецярбургу на выстаўках «Свету мастацтва», у тым ліку «Лета», «Партрэт дзяўчынкі» і інш. (Музей Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе).

Ёсць падставы меркаваць, што некаторыя з названых работ напісаны мастаком у Беларусі. У «Партрэце пані В.» і ў «Партрэце дзяўчынкі», відаць, паказаны сёстры мастака. Няцяжка заўважыць, што асноўная ўвага ў іх засяроджана на дэкаратыўным вырашэнні. Партрэты выкананы ў стылі мастакоў «Свету мастацтва». Каляровыя плямы пададзены вельмі абагульнена, каларыт пабудаваны на кантрастных супастаўленнях белага і чорнага. Вялікая ўвага ўдзелена касцюму і аксесуарам. Усё гэта сведчыць пра тое, што мастак шмат працаваў над пошукамі мастацкай формы для ўвасаблення сваіх задум.

У «Партрэце дзяўчынкі» мастак, каб засяродзіць увагу на твары, вылучае яго колерам і светам, усё астатняе агорнута змрокам. Для таго каб ураўнаважыць дэкаратыўныя плямы, мастак завязаў дзяўчынцы вялікі белы бант, які цудоўна кантрастуе з яе чорнымі валасамі.

Біяграфічныя звесткі пра Р. Баброўскага абрываюцца на 1925 г. Пакуль што не ўдалося знайсці яго апошнія творы. Несумненна адно, ён быў жывапісцам вялікага мастацкага таленту і высокай прафесійнай культуры.

У 1911 г. на выстаўцы ў польскім салоне «Агніска» ў Мінску з'явіліся партрэты Багуслава Адамовіча (1870—1944): «Мужчынскі партрэт», «Жаночы партрэт», «Галоўка» і «Эцюд».

[19] ЦДГАЛ. ф. 789, справа Р. Баброўскага, л. 57. Паслужны спіс акадэміка Р. Баброўскага складзены ў 1924 г.

Біяграфічных звестак пра мастака захавалася вельмі мала. Вядома толькі, што ён нарадзіўся ў Мінску ў сям'і мастака[20]. Бацька яго быў вучнем вядомага жывапісца першай паловы XIX ст. Яна Дамеля[21]. У мастацкіх колах Варшавы ў 30-я гады Б. Адамовіч быў вядомы і як мастак і як літаратар. Прафесійную адукацыю атрымаў у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Быў за мяжой. Па чорна-белых здымках партрэтаў, якія маюцца ў нашым распараджэнні, немагчыма меркаваць аб жывапісным майстэрстве Б. Адамовіча. Але рысавальшчык ён быў ныдрэнны. Гэта пацвярджаюць і яго акадэмічныя малюнкі (Архіў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе), за якія мастак атрымаў у акадэміі першыя нумары. Ёсць падставы меркаваць, што Б. Адамовіч быў таксама нядрэнным акварэлістам, майстрам інтымнага партрэта. Аб гэтым сведчыць мініяцюрны «Партрэт Соф'і Тарноўскай» (1904, Нацыянальны музей у Кракаве), выкананы на авальнай касцяной пліткі. У гэтым невялікім па памерах творы відаць майстэрства Б. Адамовіча-партрэтыста.

Пажылая дама ў чорным сядзіць на фоне акна. Яе ўважлівы, стомлены позірк звернуты да гледача. Мяркуючы па ўсім, гэтай жанчыне давялося пражыць цяжкае жыццё. На яе абліччы адбітак смутку і тугі. Але твар цудоўны. Ён вабіць унутранай адухоўленасцю і вялікім інтэлектам.

З прыведзеных прыкладаў відаць, што развіццё партрэтнага жанру ў жывапісе Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. было няроўным. Побач з некаторымі дасягненнямі ў галіне формы партрэт у значнай ступені

[20] Гэта відаць з яго ўспамінаў, змешчаных у часопісе «Tygodnik Wileński». 1910. № 13.

[21] Як успамінае Б. Адамовіч, у іх доме доўгі час захоўвалася палітра Я. Дамеля як сведчанне працяглай дружбы продкаў Адамовіча з вядомым беларускім жывапісцам.

страцыю сваю грамадскую сутнасць. Ён стаў больш інтымным, камерным. Увага да чалавека, да яго ўнутранага свету, асабліва пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг., значна аслабела. Гэты працэс быў паглыблены ўплывам фармалістычнага мастацтва, якое вяло да страты не толькі рэалістычнай формы, але і зместу. І толькі нямногія жывапісцы-партрэтысты цвёрда стаялі на рэалістычных пазіцыях, імкнуліся працягваць традыцыі рэалістычнага жывапісу 60—80-х гадоў, ствараючы творы, блізкія і зразумелыя народу.

Падводзячы вынік разгляду беларускага жывапісу канца XIX — пачатку XX ст., варта адзначыць, што станаўленне і развіццё беларускага рэалістычнага жывапісу ў 1890—1917 гг.— значны этап у гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі.

Распаўсюджанне марксісцкіх ідэй, рэвалюцыйны ўздым 1905 г. выклікалі да жыцця творы крытычнага рэалізму. Гэтаму ў значнай меры садзейнічала збліжэнне перадавых беларускіх мастакоў з прадстаўнікамі высокаідэйнага напрамку ў рускім мастацтве — рускімі перадзвіжнікамі.

Крыху іншым стаў малюнак развіцця беларускага жывапісу пасля паражэння рэвалюцыі 1905—1907 гг. Песімізм і разгубленасць прывялі некаторых жывапісцаў у лагер дэкадэнтаў. Многія жывапісцы-рэалісты свае пошукі ў галіне зместу (як асноўнага сродку раскрыцця ідэі твора) замянілі пошукамі ў галіне формы, і хоць у гэтых адносінах яны дасягнулі некаторых вынікаў, ідэйны бок іх твораў знізіўся.

У той жа час перадавыя беларускія жывапісцы В. Бялыніцкі-Біруля, С. Жукоўскі і іншыя супрацьпаставілі фармалістычным плыням і напрамкам высокаідэйнае рэалістычнае мастацтва, захаваўшы тым самым для будучых пакаленняў лепшыя дасягненні беларускага рэалістычнага жывапісу мінулых часоў.

Адбыліся сур'ёзныя змены і ў развіцці асобных жанраў. Найбольш распаўсюджаным і прагрэсіруючым стаў жанр пейзажа, у якім былі дасягнуты значныя поспехі.

Бытавы жанр набыў больш пэўную сацыяльную афарбоўку. Мастакі, якія працавалі ў галіне жанравага жывапісу, працягвалі традыцыі беларускіх жывапісцаў мінулых дзесяцігоддзяў, захоўваючы традыцыйную адна-, двухфігурную кампазіцыю.

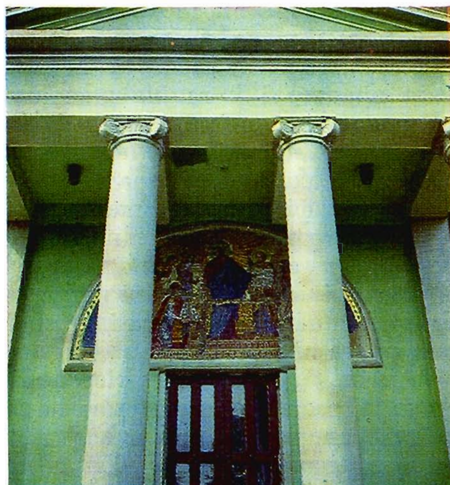
У партрэтным жанры прыкметна імкненне да арыгінальных колеравых і кампазіцыйных вырашэнняў, да стварэння партрэта больш інтымнага, камернага плана.

Амаль зусім знік гістарычны жанр. У разглядаемы перыяд не было створана ні аднаго значнага гістарычнага палатна. Гэта тлумачыцца дэградацыяй буржуазнай культуры. Беларуская нацыянальная буржуазія аддала забыццю гераічнае гістарычнае мінулае беларускага народа, знішчыўшы такім чынам перадумовы для стварэння твораў гэтага жанру.

* * *

Крызіс класічнай архітэктурнай школы ў канцы XIX — пачатку XX ст. адбіўся на развіцці *м а н у м е н т а л ь н а - д э к а р а т ы ў н а г а ж ы в а п і с у*. Стала відавочным, што ідэі, якія былі крыніцай класічнага мастацтва, не вытрымалі выпрабавання часам і ператварыліся ў мёртвую догму. На кансерватыўную сістэму акадэмічнага мастацтва пачалі абапірацца афіцыйныя і царкоўныя колы для барацьбы з усім перадавым і новым. Дойліды ўсё часцей адмаўляліся ад канонаў класікі і спрабавалі дамагчыся новага арыгінальнага гучання архітэктуры шляхам адвольнай інтэрпрэтацыі візантыйска-рускіх і гатычных форм. Мастакі, захопленыя пошукам новага стылю і імкненнем аднавіць старажытныя тра-

205. М. Кошалеў. Спас з куітарам. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911



дыцыі манументальнага жывапісу, адыходзілі ад афіцыйнай царкоўнасці і паэтычна інтэрпрэтавалі біблейскія і евангельскія сюжэты. Пад уплывам рэлігійна-містычных ідэй, распаўсюджаных у канцы XIX — пачатку XX ст., многія мастакі былі шчыра перакананы, што праз рэлігійны жывапіс шырокія масы могуць далучыцца да мастацтва.

Пошукі новай стылістыкі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва не далі значных, высокамастацкіх твораў у разглядаемы перыяд на тэрыторыі Беларусі, але прыцягнулі ўвагу да народнага мастацтва, рамёстваў, традыцыйных тэхнік (вітражу, мазаікі) і матэрыялаў.

У мазаіках Пакроўскага сабора ў Баранавічах прыкметна імкненне мастакоў перадаць прыгажосць духоўнага свету ў вобразах хрысціянскай міфалогіі. Мазаікі набраны ў 1902—1911 гг. у славутай пецярбургскай майстэрні У. Фралова па эскізах рускіх мастакоў В. Васняцова, А. Рабушкіна, М. Кошалева і В. Думітрашкі і першапачаткова ўпрыгожвалі сабор Аляксандра Неўскага ў Варшаве, пабудаваны ў пачатку XX ст. па праекту Л. Бенуа.

Уваход у сабор з паўднёвага боку ўпрыгожвае кампазіцыя «Спас з данатарам», упісаная ў тымпан франтона порціка (мастак М. Кошалеў). У цэнтры паўсферы паказаны Спас у рост, унізе — укленчаны данатар з партрэтнымі рысамі архітэктара Л. Бенуа, які трымае мадэль сабора. Побач архангелы і анёлы ў светлым адзенні, паабапал кампазіцыі — пецярбургскі Ісакіеўскі і маскоўскі Успенскі саборы на фоне блакітнага неба. На франтоне паўночнага ўвахода ў сабор размешчана кампазіцыя «Отрак у акружэнні анёлаў».

Адна з самых выразных кампазіцый мазаічнага цыкла на сюжэт «Аб табе радуецца» выканана па эскізу В. Васняцова. Фрагмент гэтай кампазіцыі «Маці боская Замілаванне» размешчаны ў консе апсіды. Мастак дабіваецца ў ёй моцнага гучання чалавечых пачуццяў. Мазаіка «Маці боская з анёламі» размешчана ў інтэр'еры над паўднёвым уваходам. У тымпане ўсходняга партала знаходзіцца кампазіцыя «Сабор архістрацiга Міхаіла», на апорных слупах — выявы мітрапалітаў Алексія і Іосіфа Волацкага, выкананыя па кардонах мастака В. Думітрашкі.

У прыёмах пабудовы мазаік адчуваюцца традыцыйныя акадэмічныя навыкі і разам з тым імкненне крыху мадэрнізаваць застарэлую класічную эстэтыку. Колеравы лад мазаік, багацце і гучнасць фарбаў сведчаць пра ўважлівае і любоўнае вывучэнне мастакамі старажытнарускага і візантыйскага жывапісу.

У гераічным плане вырашаны мазаікі, што ўпрыгожваюць мемарыяльны храм у в. Лясная Слаўгарадскага раёна ў гонар 200-годдзя разгрому шведскай арміі Пятром I (1908). Падкрэсленая вертыкаль кампазіцыі «Св. Пётр», упісанай у нішу, узмацняе ўражанне велічнасці фігуры. Вы-

разны сілуэт св. Пятра на залатым фоне, франтальнасць паставы, рытмічны рух складак адзення — усё падпарадкавана стварэнню манументальнага вобраза.

Пошукі новых фармальных прыёмаў выявіліся ў тэндэнцыі да павышанай дэкаратыўнасці, выразнасці колеру і рытму. Так, у паясной выяве Хрыста ў мазаіцы, набранай у 1904 г. на фасадзе храма-пахавальні ў Міры, адбілася эстэтыка новага стылю «мадэрн». Маштабна суаднесеная з усімі элементамі архітэктуры, звонкая па колеру і дакладная па сілуэту, яна перш за ўсё ўпрыгожвае фасад, а не ідэалагічна насычае яго.

Водгукі стылю «мадэрн» з усёй упэўненасцю праявіліся і ў дэкаратыўным маёлікавым пано на фасадзе будынка пазямельна-сялянскага банка (цяпер ветэрынарны інстытут) у Віцебску. Яно складзена ў 1917 г. з неглазураванай керамічнай пліткі няправільнай формы і ўпісана ў прадаўгаваты шпіцападобны картуш над галоўным парталам. Тэма яго — стылізаваны герб Віцебска (зацверджаны ў 1781 г.). Стылістыка «мадэрна» праявілася ў характэрнай цякучасці ліній і тэхніцы набору. У цэнтры кампазіцыі — коннік на белым кані з паднятай у руцэ шабляй. Рознакаляровыя пліткі, з якіх набрана блакітная туніка, залацістыя латы і шлем з галунамі, чырвона-карычневыя бокі надаюць мазаіцы асаблівую дэкаратыўную гучнасць. Купы дрэў і вінаградныя лозы з цяжкімі гронкамі вырашаны стылізавана. Фон і пазём набраны ў выглядзе хвалепадобных ліній.

Цікавасць да нацыянальнага фальклору на пачатку XX ст.— характэрная тэндэнцыя часу. Праявілася яна і на Беларусі ў дэкаратыўных роспісах, што ўпрыгожвалі культавую і грамадзянскую архітэктуру. Вытанчанасцю дэкаратыўнага ўбран-

206. Фрагмент мазаікі «Сабор архістрацiга Міхаіла» Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911

207. В. Думітрашка. Іосіф Волацкі. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911

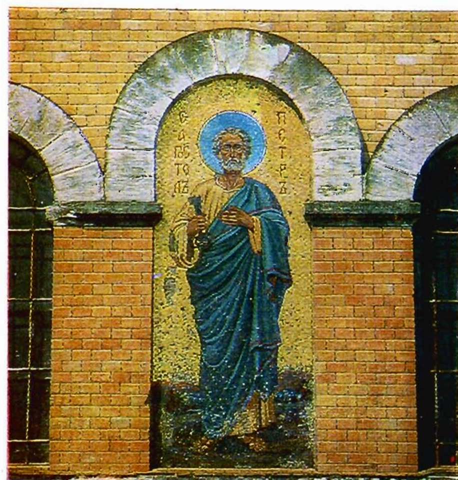
ня вылучаецца капліца-пахавальня ў палацава-паркавым ансамблі ў Гомелі, выкананая ў псеўдарускім стылі. Яе сцены, аконныя ліштвы, партал абліцаваны кафлямі, пакрытымі раслінным арнаментальным малюнкам, кветкамі і вазонамі ружаватых, фіялетавых, охрыстых таноў у духу жыццярадаснага народнага роспісу. Дэкаратыўныя работы ў капліцы выконваліся мясцовымі майстрамі пад кіраўніцтвам мастака С. Садзікава. Кафля мясцовых майстроў удала выкарыстана і ў дэкоры Усясвяцкай царквы в. Пірэвічы Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці.

Творчая фантазія народнага майстра, уменне выкарыстаць элементы афіцыйнага стылю, перапрацаваць яго па-свойму, надаць яму цеплыню і жыццярадаснасць народнага мастацтва праявіліся ў роспісах былога касцёла св. Міхала ў в. Цімкавічы Капыльскага раёна Мінскай вобласці. Роспіс інтэр'ера выкананы мастаком з Піншчыны Францішкам Бруздовічам (1861—1912) у 1906—1908 гг. (касцёл згарэў у 1986 г.).

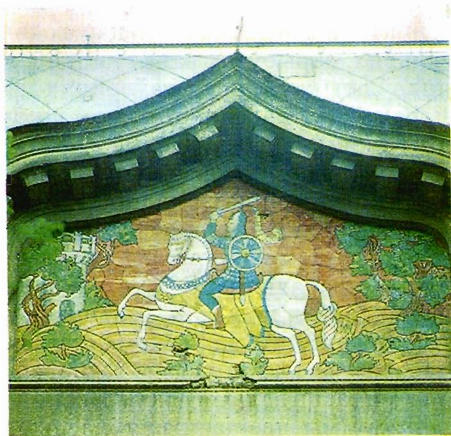
Роспіс па характару арнаментальна-дэкаратыўны, у якім увасоблены лепшыя народныя традыцыі. Матыў дэкору — раслінны арнамент, які складаўся са шматлікіх кветак мясцовай флоры, пераплеценых з галінкамі і лісцем, і геаметрычны, аснова якога — ромб і яго варыянты.

Столь і бэлькі распісаны гірляндамі кветак. Па цэнтру тонкай хвалістай лініяй падаецца белы рамонак з зялёным лісцем. Па баках раскіданы блакітныя незабудкі. Плоскасці сцен распісаны разнастайнымі кветкамі, раслінамі і дрэвамі. На алтарнай сцяне знаходзіліся галінкі шыпшыны і букеты з руты. На паўночнай і паўднёвай сценах асноўны матыў — дрэвы: вялікі моцны дуб з густой зялёнай кронай і жалудамі, зялёныя яблыні са спелымі ружовымі яблыкамі. Над хорамі — букеты ў выглядзе вазонаў, абрамленых чатырохвугольнай арнаментальна-дэкаратыўнай рамкай. Букеты кветак складаюцца з лілей, белага рамонку, вяргіні, валошкі і іншых відаў. Плоскасці аконных праёмаў распісаны белымі лілеямі і

208. Святы Пётр. Мазаіка мемарыяльнай капліцы ў гонар 200-годдзя перамогі рускіх войск пад Лясной. 1908. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.



209. Мазаічнае маёлікавае пано на франтоне галоўнага фасада будынка былога пазямельнага банка ў Віцебску. 1917



кветкамі слапечніку. Пад вокнамі праходзіць дэкаратыўны фрыз з рознакаляровых хвалістых непарыўных ліній.

Цімкавіцкі роспіс — яркі твор народных традыцый у манументальна-дэкаратыўным жывапісе Беларусі.

Шырока выкарыстоўваецца ў інтэр'ерах культавых і грамадзянскіх пабудоў класічны вітраж. У формах неаготыкі выкананы ў пачатку XX ст. вітражы ў касцёлах вв. Шэметава (Мядзельскі р-н), Васілішкі (Шчучынскі р-н), Жупраны (Ашмянскі р-н), царкве в. Шумакі (Брэсцкі р-н).

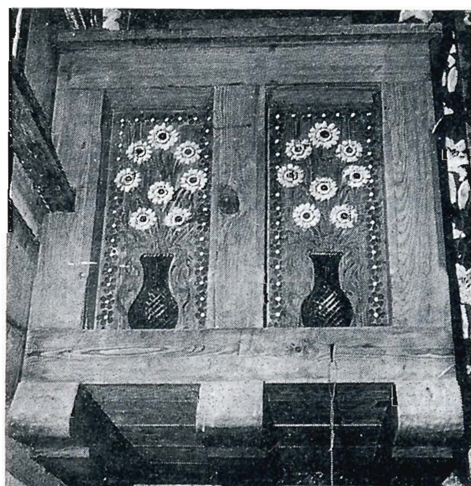
У той час, калі ў свецкім жывапісе смела і хутка развіваліся наватарскія тэндэнцыі і напрамкі, культавы жывапіс у большай ступені працягваў заставацца ў рэчышчы акадэмічнага мастацтва з сухой і халоднай інтэрпрэтацыяй кананічных сюжэтаў. Падобныя роспісы на пачатку XX ст. з'явіліся ў многіх культавых пабудовах на тэрыторыі Беларусі пры аднаўленні інтэр'ераў: у 1901 г. у Троіцкім касцёле г. п. Рось Ваўкавыскага раёна Гродзенскай вобласці, у царкве г. Докшыцы, Праабражэнскай царкве г. Чашнікі Віцебскай вобласці, у Юр'еўскай царкве в. Туміловічы Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці, у касцёле в. Суботнікі Іўеўскага раёна Гродзенскай вобласці.

У барочны па характару інтэр'ер францысканскага касцёла ў Пінску (XVIII ст.) уведзены фрэскі па сюжэты «Зняцце з крыжа» і «Пакланенне вестуноў». Выкананыя ў сухаватай акадэмічнай манеры ў 1909 г. Браніславам Вішнеўскім, яны носяць акрэслена карцінны характар — заключаны ў арнаментальную раму з выяў чырвона-карычневага лісця і кветак на зялёным фоне. Халоднае следаванне кананічнай схеме ў фрэсцы «Зняцце з крыжа» ў кампазіцыі «Пакланенне вестуноў» змякчаецца выявай сялян у народным адзенні.

Роспісы дзвюх капліц пінскага касцёла францысканцаў — св. Варвары і архангела Міхаіла,— магчыма, былі створаны ў XVIII ст., але ў 1896 г. цалкам перапісаны мастаком Касперам Зданкевічам.

У 1909 г. Станіслаў Рудзінскі расапісаў плафон касцёла раслінным арнаментам, зоркамі, лілеямі, медальёнамі з лікамі анёлаў і выявамі рэлігійных сімвалаў, якія дэкаратыўна і

210. Дэкор інтэр'ера касцёла ў в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл. 1908



рытмічна ўзбагацілі інтэр'ер. Такога ж тыпу неакласіцыстычныя роспісы скляпенняў касцёлаў з'явіліся ў гэты час у многіх месцах Беларусі.

Безумоўна, пошукі новай стылістыкі ў манументальна-дэкаратыўным жывапісе канца XIX — пачатку XX ст. спрыялі паглыбленню ўвагі да народнага мастацтва, рамёстваў, традыцыйных тэхнік (мазаікі, вітражу і г. д.), але для росквіту гэтага віду мастацтва патрэбны былі новыя сацыяльныя ўмовы, якія ўзніклі ўжо пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Развіццё беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва XIX — пачатку XX ст. цесна звязана са станаўленнем і развіццём новай беларускай літаратуры, са з'яўленнем нацыянальнай драматургіі. Аднак яго вытокі бяруць пачатак у глыбокай старажытнасці. Беларускае дэкарацыйнае мастацтва развівалася ў цеснай сувязі з рускім, украінскім, польскім і мастацтвам іншых народаў нашай краіны і свету. Яшчэ ва ўмовах першабытнаабшчыннага ладу наглядаюцца яго першапачатковыя элементы. Іх вывучэнне «дапамагае ўскрыць паходжанне той ці іншай загадкавай з'явы і ўстанавіць яе заканамернасць і традыцыйнасць. Гістарычны шлях развіцця элементаў тэатральнага мастацтва дапамагае больш поўна і глыбока ўявіць сабе гісторыю фарміравання асобных тэатральных сістэм, дапамагае пераадолець шматвяковы ланцуг загадак, пошукаў і гіпотэз у адносінах некаторых загадкавых з'яў у гісторыі тэатра». Прыцягненне фальклору, этнаграфічнага матэрыялу пры вывучэнні тэатра і дэкарацыйнага мастацтва дазваляе адзначыць «наяўнасць сходных па форме з'яў на самых розных этапах існавання чалавецтва» [22].

Элементы найпрасцейшых дэкарацый паяўляліся ў народных ігрышчах, рытуальным адзенні, песнях, танцах, тэатралізаваных карагодных гульнях, атрыбутах валачобнікаў, калядоўшчыкаў, прадстаўленнях скамарохаў, у народнай драме, школьным і кірмашовым тэатры.

Значную цікавасць уяўляе творчасць валачобнікаў і калядоўшчыкаў, дзейнасць якіх была цесна звязана са святкаваннем вялікадня і каляд. Будучы стваральнікамі і выканаўцамі фальклору, з музыкай, валынкай, дудой хадзілі яны па вёсках, мястэчках з двара ў двор, велічаючы гаспадароў. У дзейнасці валачобнікаў і калядоўшчыкаў мы назіраем наяўнасць элементаў тэатралізацыі, ігры, імправізацыі, выкарыстанне масак, грыму, пераапранання. У час святкавання каляд разыгрываліся невялікія сцэнкі з казой. «У некаторых месцах каза ўбіраецца надзвычай прыгожа (ёй апранаецца хлопец): з мордай, рожкамі, у воўне... Працей — гэта накшталт расхіннай кашулі з белага палатна, якая надзяваецца на галаву, а над галавой чалавека прымацоўваецца штучная галава казы, прышытая да каўняра: галава казы з пучка чаго-небудзь, морда з дзвюх драўляных плашак, працягнутых вяроўкаю, што спускаецца да іграючага і якую ён торгае і прымушае плашкі шчоўкаць, быццам губы і зубы жывёлы... На Белай Русі яна самая гаваркая, самая — у сваім родзе — драматычная: не толькі ёсць пры ёй свая размова, рэчытатыў прадстаўлення, але нават асобая песня» [23].

Важная роля ў развіцці тэатра і дэкарацыйнага мастацтва належыць скамарохам і лялечнаму тэатру — батлейцы. Вядома, што скамарохі існавалі ў Беларусі з XII ст. і захава-

---

[22] Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.; М., 1959. С. 25.

[23] Бессонов П. Белорусские песни. М., 1971. С. 97—98.

ліся да XX ст. На вяселлях, народных ігрышчах яны заўсёды былі ў цэнтры ўвагі, ведалі шмат жартаў, ігравых дыялогаў, умелі добра спяваць, танцаваць, лічыліся выдатнымі музыкантамі, выкарыстоўвалі маскі, грым, своеасаблівае адзенне, ужывалі сцэнічныя эфекты. «Скамарошыя прадстаўленні ў многім паслужылі асновай для стварэння рэпертуару беларускага лялечнага тэатра — батлейкі, інтэрмедый школьнага і балаганнага тэатраў» [24].

Побач з дзейнасцю скамарохаў з XVI ст. у Беларусі пачынае сваё існаванне адна са своеасаблівых форм лялечнага тэатра — батлейка, з'яўленне якога цесна звязана з рэлігійным святам нараджэння Хрыста, а таксама са святам каляд. Шырокаму распаўсюджанню лялечнага тэатра садзейнічалі шкаляры і семінарысты, якія ў час канікул паказвалі сцэны «Нараджэнне Хрыста», «Цар Ірад», інтэрмедыі школьнага тэатра. Паступова батлейка пераходзіць у рукі дробных рамеснікаў і сялян, што садзейнічала нараджэнню арыгінальнай драматургіі. Гэта прывяло да таго, «што царкоўны сюжэт пачаў секулярызавацца. Асноўная тэма інсцэніроўкі — нараджэнне Хрыста — аказалася заслоненай лялечнай ігрой у духу камічных інтэрмедый, насычаных жывым фальклорным матэрыялам — прымаўкамі, бытавымі анекдотамі, камічнымі сцэнкамі і г. д.» [25] Аб шырокай папулярнасці прадстаўленняў батлейкі сведчыць не толькі любоў простага народа да лялечнага тэатра, спектаклі якога даваліся ў Мінску, Магілёве, Смаленску, Бабруйску, Гомелі, Баранавічах, Беразіно, Рэчыцы, Мазыры, Мсціславе, Ашмянах, Крычаве і многіх іншых гарадах і мястэчках Беларусі, але і працягласць яго існавання — да пачатку XX ст.

Вялікую цікавасць выклікае афармленне батлеечных прадстаўленняў, якія адбываліся ў спецыяльна зробленай скрыні накшталт сялянскай хаты, а часам з купалам і рознай колькасцю паверхаў. «На Беларусі было вядома ў асноўным шэсць відаў батлеек: аднапавярховыя (панарамныя); двухпавярховыя з лялькамі, якія рухаліся, і кананічным афармленнем; двухпавярховыя са спецыяльнай вежкай; батлейкі, пабудаваныя па прынцыпу ценявога тэатра; батлейкі з празрыстымі дэкарацыямі, якія мяняліся ў час спектакля; батлейкі-«зоркі» [26].

Аднапавярховы лялечны тэатр нагадваў сабой хату з дахам, пярэдняя сцяна якой звычайна была палатнянай і паднімалася як заслона ў тэатры. У двухпавярховай батлейцы верхні ярус уяўляў «неба» і служыў для паказу біблейскіх сцэн, звязаных з нараджэннем Хрыста. Для верхняга яруса характэрна багатае і маляўнічае афармленне. Задняя сцяна батлейкі «была распісана рознымі фігуркамі, у цэнтры размешчана высокая, абклееная «залатой» паперай паўкруглая арка, у глыбіні якой знаходзілася невялікае ўзвышэнне накшталт царкоўнага аналоя. З бакоў меліся дзве меншыя аркі, яны служылі ўваходам і выхадам для лялек. Іменна ў двухпавярховай батлейцы захавалася сувязь з містэрыяльным тэатрам і характэрным для яго падзелам на «неба», «зямлю» — «рай» і «ад» [27].

На ніжнім ярусе, які ўяўляў «зямлю» з палацам цара Ірада, іграліся сцэнкі бытавога характару. Ён быў аформлены больш стрымана. Сцены былі пафарбаваны ў шэра-блакітны

---

[24] Няфёд У. Беларускі тэатр: Нарыс гісторыі. Мінск, 1959. С. 19.

[25] Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 57.

[26] Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. Мінск, 1962. С. 66.

[27] Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Мінск, 1983. Т. 1. С. 100.

колер з наклеенымі з белай паперы аконнымі рамамі. У цэнтры стаяў трон цара Ірада ў выглядзе крэсла, такое ж крэсла стаяла і з левага боку. Уваход у пекла быў выкананы ў выглядзе галавы пачвары з выскаленымі зубамі.

Да трэцяга тыпу батлейкі адносіцца двухпавярховае збудаванне з вежай, падлога якой уяўляла вярчальны круг, дзе памяшчаліся лялькі. У батлейках чацвёртага тыпу панарамная батлейка спалучалася з ценявым тэатрам.

Найбольшую цікавасць выклікае афармленне пятага тыпу батлеечнага тэатра, у якім ужываліся празрыстыя дэкарацыі, вельмі падобныя на дэкарацыі сучаснага лялечнага тэатра. «Такая батлейка існавала ў канцы XIX — пачатку XX ст. і была характэрна толькі для Беларусі, таму што падобныя тэатры (маюцца на ўвазе дэкарацыі) на Украіне пакуль што невядомы» [28].

Нягледзячы на тое што батлеечны тэатр прыйшоў да нас з Захаду, на Беларусі ён набыў чыста народны характар. У ім шырока выкарыстоўваліся вобразы і сцэны ў коле прывычных падзей сялянскага і гарадскога жыцця. Прадстаўленні суправаджаліся песнямі, танцамі, камічнымі сцэнкамі, маналогамі і дыялогамі. Героямі прадстаўленняў звычайна былі персанажы, з якімі непасрэдна ў жыцці сустракаліся гледачы: купец, цыган, карчмар, мужык і інш. Варта таксама адзначыць, што «характар дэкарацыйнага афармлення лялечнага тэатра набыў чыста нацыянальныя рысы, якія праявіліся ў творчасці невядомых народных майстроў, стварыўшых батлеечныя тэатры ў выглядзе невялікіх праваслаўных цэркваў і аздабляўшых афармленне абодвух ярусаў вынаходлівай разьбой і нацыянальным арнаментам. У параўнанні з украінскім вяртэпам і польскай шопкай дэкарацыйнае ўпрыгожанне беларускай батлейкі больш простае і строгае» [29].

Беларускія батлеечнікі былі сталярамі, разьбярамі і мастакамі. Яны самі будавалі батлейку, майстравалі лялькі, шылі для іх адзенне, грыміравалі адпаведна характару вобраза, падбіралі атрыбуты, што вызначалі сацыяльнае становішча, характар персанажаў. Звычайна лялькі выразаліся з дрэва, касцюмы шыліся ці размалёўваліся адпаведна вобразу-характару.

Два анёлы, якія пачыналі прадстаўленне ў верхнім ярусе, апраналіся ў белае, блакітнае ці шэрае адзенне. Крылы рабіліся з паперы і абклейваліся «залатымі» ласкутамі. Цікавыя былі касцюмы трох цароў, што прыходзілі з ніжняга ў верхні ярус, каб пакланіцца нованароджанаму Хрысту. Былі яны ў доўгай вопратцы, паверх якой надзяваўся кароткі кафтан з шырокім поясам. Шыліся кафтаны з яркага шоўку ці парчы і абшываліся «золатам». Пастухі, якія прыходзілі, каб пакланіцца Хрысту, былі апрануты ў простае адзенне.

Самай дасканалай была лялька цара Ірада. Ён уяўляў сабой «сярэдніх гадоў мужчыну з непрыемным выразам твару, барада была чорная, шырокая, густыя чорныя вусы і чорныя доўгія простыя валасы даходзілі да плеч... На лбе і паміж броваў вырысоўваліся зморшчыны. На галаве шасцізубковая карона, абклееная «залатой» паперай. Рукі на шарнірах, у правай, сагнутай у локці цар Ірад трымае бляшаны скіпетр, левая была выцягнута ўперад. Апрануты ў доўгае простае адзенне «з залатой» парчы з шырокімі рукавамі» [30].

У адзенні воіна цара ўжываліся пазалочаныя латы з шырокімі на-

[28] Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. С. 70.

[29] Там жа, С. 71.

[30] Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук. СПб., 1908. Т. 13. Кн. 2. С. 57.

плечнікамі і кароткая спадніца, у правай руцэ ён трымаў кап'ё, у левай — круглы шчыт [31]. Па характару касцюм нагадваў касцюм трагедый, што ставіліся ў канцы XVIII — пачатку XX ст. Рахіль апраналі ў касцюм беларускай сялянкі, а часам у гарадскі касцюм. Лялька Смерць звычайна выразалася з дрэва і нагадвала шкілет. Яна трымала ў руках касу. Лялькі Антон з казой і Антоніха заўсёды былі апрануты ў беларускія касцюмы. «Паліцэйскі быў апрануты ў мундзір і шапку з пазалочанай кукардай, на баку — кабура. Чорныя вусы былі закручаны ўгору. У правай руцэ трымаў шаблю, ручка якой абклейвалася «залатой» паперай» [32]. Цыган з цыганкай былі апрануты адпаведна характару ў маляўнічыя касцюмы. «Касцюмы дзеючых асоб другой часткі спектакля, што адлюстроўвала тагачасную рэчаіснасць, увесь час змяняліся адпаведна з модай, якая была характэрна ў той ці іншы час для розных слаёў насельніцтва Беларусі» [33].

Дэкарацыйнае афармленне, касцюмы лялек-персанажаў мелі вялікае значэнне для развіцця дэкарацыйнага мастацтва беларускага народнага і прафесійнага тэатраў. Афармленне батлейкі набыло нацыянальныя рысы, якія праявіліся ў форме скрыні, што будавалася ў выглядзе хаты ці праваслаўнай царквы, а таксама ў аздабленні абодвух ярусаў разьбой па дрэву і нацыянальным арнаментам, у стрыманасці знешняга афармлення батлейкі ў адрозненне ад украінскага вяртэпа і польскай шопкі, якія надзвычай пышна ўбіраліся знадворку.

Побач з шырокім распаўсюджаннем лялечнага тэатра на Беларусі з XVII да пачатку XX ст. вялікую папулярнасць набывае народная драма як больш дасканалая форма тэатра. Удзел у прадстаўленні жывога акцёра, аматара, а часам і прафесіянала, сацыяльная завостранасць зместу, дзе закраналіся агульнанародныя інтарэсы, забяспечылі шырокую вядомасць народных драм і працягласць іх іспавання. Сярод драм, запісаных у Беларусі, найбольшую вядомасць набылі «Цар Максімілян», «Лодка», «Цар Ірад» і інш. Дэкарацыі ў народным тэатры амаль адсутнічалі. Аб характары і месцы дзеяння гледачы даведваліся з паводзін удзельнікаў прадстаўлення, з іх размоў з публікай і паміж сабой.

Для развіцця народнай драмы ў Беларусі вялікае значэнне мелі народныя абрады, святочныя ігрышчы, гульні і карагоды. Тут можна гаварыць аб надзвычай цікавых прыёмах афармлення прасцейшых тэатральных форм, дзе касцюм, галаўны ўбор, грым, маскі садзейнічалі крысталізацыі дэкарацыйнага мастацтва. Абрадавыя гульні і карагоды разыгрываліся звычайна сярод жывапіснай прыроды ці проста ў сялянскай хаце, якія і з'яўляліся фонам, правобразам будучай дэкарацыі.

Такім чынам, у іграх і абрадах, карагодах і прадстаўленнях народнай драмы, у выступленнях скамарохаў і батлейцы адбываўся паступовы адбор прасцейшых элементаў тэатральнага, музычнага і дэкарацыйнага мастацтва.

Важная роля ў развіцці тэатра і дэкарацыйнага мастацтва належыць школьнаму тэатру, узнікненне якога адносіцца да канца XVI — пачатку XVII ст. Прадстаўленні школьнага тэатра наладжваліся навучэнцамі духоўных семінарый і акадэмій як для больш глыбокага засваення пройдзенага матэрыялу, так і для папулярызацыі рэлігійна-маральных ідэй. Найбольшую цікавасць у гэтых прадстаўленнях выклікаюць інтэрмеды вострасацыяльнага зместу.

---

[31] Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук. С. 81.
[32] Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка. С. 77—78.
[33] Там жа. С. 81.

Абсталяванне сцэны, яе афармленне было больш складаным. Вядома, што ў спектаклях «Св. Ксаверы» і «Св. Антоні Падуанскі» на школьнай сцэне ў Брэсце (пасля 1750 г.) «былі дэкарацыі, вежы, маляваныя на кардоне музы, якія падымаліся на шнурках. Там былі карпы і іншыя лускаватыя істоты, якія слухалі набожныя казанні з адчыненымі рыльцамі» [34]. На сцэне дзейнічалі верхнія і ніжнія машыны. Дэкарацыі рыхтавалі самі выкладчыкі. Значную дапамогу пры падрыхтоўцы пастановак і іх афармленні аказвалі «Лекцыі па паэтыцы» М. К. Сарбеўскага. Згодна з ёй, «сцэна школьнага тэатра павінна быць пакатай, пашырацца ў бок гледача. Абапал сцэны па тры ў рад размяшчаліся чатырохгранныя прызмы, якія паварочваліся вакол сваёй восі. На кожным баку прызмы на раме нацягвалася палатно, на якім маляваліся воблакі, віды лесу, языкі полымя, вежы і будынкі. Паміж прызмамі-тэларыямі пакідаліся праходы для акцёраў» [35]. Значная ўвага ў «Лекцыях...» М. К. Сарбеўскага надавалася натуральнасці афармлення, штучнаму асвятленню, таму што «дэкарацыі пры свечках здаюцца прыгажэйшымі ад пераліваў блізкага і прыдатнага святла, а таксама і таму, што пры штучным асвятленні шматлікія тэхнічныя недахопы і дэфекты могуць застацца незаўважанымі» [36]. Вялікае значэнне надавалася сцэнічнаму касцюму, які павінен быў раскрываць характар вобраза.

Значную ролю ў развіцці школьнага тэатра адыграў выдатны драматург, беларускі і рускі грамадскі і царкоўны дзеяч, педагог, пісьменнік і публіцыст Сімяон Полацкі (1629—1680). Створаныя ім у Беларусі дэкламацыі з'яўляюцца першапачатковай формай школьнага тэатра. У Маскве ён піша п'есы «Пра Навуходаносара цара...», «Камедыю прытчы пра блуднага сына» і інш. Адзінай крыніцай выяўленчага рашэння «Камедыі прытчы пра блуднага сына» 1685 г. могуць служыць ілюстрацыі галандскага гравёра П. Пікара. «Бясспрэчна, гравюры адлюстравалі будову школьнага тэатра і асноўныя агульнапрынятыя традыцыйныя мізансцэны» [37]. Па гравюрах можна судзіць, што ў афармленні выкарыстоўваліся рамы для перспектыўнага пісьма, неабходная мэбля, бутафорыя, штучнае асвятленне, эфекты цэнявога тэатра.

Дзейнасць Сімяона Полацкага мела выключнае значэнне для развіцця беларускага і рускага тэатраў, садзейнічала ўмацаванню руска-беларускіх тэатральных сувязей.

Прадстаўнікі беларускага тэатральнага мастацтва былі цесна звязаны з дзейнасцю першага ў Расіі прыдворнага тэатра, створанага ў 1672 г. пры двары цара Аляксея Міхайлавіча. «Калі рускія людзі пад уплывам царквы лічылі тэатр згубнай для душы справай, то для выхадцаў з Беларусі ён быў звычайным і папулярным відовішчам. Таму ў якасці акцёраў прыдворнага тэатра і выступалі галоўным чынам дзеці выхадцаў з Беларусі, якія жылі ў Мяшчанскай слабадзе. Апрача таго, беларускія рамеснікі, якія перасяляліся ў Маскву, мелі ўяўленне аб тэхніцы афармлення спектакляў (будынак, касцюмы, рэквізіт і г. д.). Такім чынам, іх удзел у падрыхтоўцы «камедыйнага дзейства» быў не выпадковым» [38]. Усё гэта сведчыць аб узаема-

---

[34] Estrucher K. Teatr w Polsce. Warszawa, 1953. T. 1. C. 46.
[35] Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 145.
[36] Старинный спектакль в России. Л. 1928. С. 201.
[37] Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978. С. 22.
[38] Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Минск, 1957. С. 45.

ўплыве беларускага і ўзаемасувязях рускага тэатральнага мастацтва.

У XVIII — пачатку XIX ст. пачынаецца бурны рост дваранскіх гарадскіх і маёнткавых прыгонных тэатраў. Яны ўзніклі ў Нясвіжы, Магілёве, Шклове, Гродна, Слоніме, Ружанах, Дзярэчыне, Чачэрску, Дукоры і іншых гарадах і маёнтках. Прадстаўленні асобных тэатраў уражвалі глядача пышнасцю і пампезнасцю дэкарацый, багаццем касцюмаў. Сцэна ў большасці тэатраў была абсталявана машынерыяй, вызначалася велізарнымі памерамі, што дазваляла ўжываць самыя разнастайныя дэкарацыі. Прыгонныя тэатры былі выразнікамі густаў і запатрабаванняў багатых вяльмож і магнатаў. Па рэпертуару, высокаму выканаўчаму майстэрству некаторыя з іх набліжаліся да заходнееўрапейскіх тэатраў і часам насілі камерцыйны характар, другія былі прызначаны для задавальнення нораваў і густу гаспадара. Спектаклі ішлі на французскай, нямецкай, італьянскай мовах. За кошт пастаяннай эксплуатацыі народа, які жыў у галечы і бяспраўі, наладжваліся фантастычныя відовішчы, пышныя прадстаўленні. Большасць тэатраў ва ўсім імкнулася пераймаць царскі двор. «Дарога прыгоннага тэатра ішла не ад сядзібы да горада, а, наадварот, ад горада да сядзібы» [39].

Найбольш ранні ззесткі аб прыгонных тэатрах на тэрыторыі Беларусі звязаны з Нясвіжам. Ужо ў 1730 г. у маёнтку Радзівілаў ствараецца так званая «літоўская музыка», у 1736 г. дзейнічаюць прыдворная капэла і аркестр, з 1740 г.— прыватны тэатр Радзівілаў.

Вялікую цікавасць уяўляе афармленне ў тэатрах Францыскі Урсулы і Міхала Радзівілаў. Князёўна нямала зрабіла для развіцця прыдворнага тэатра. Яна была аўтарам шматлікіх твораў, рэжысёрам, педагогам-выхавацелем акцёраў. У самім Нясвіжы і яго наваколлі было некалькі тэатраў. Гэта перш за ўсё «тэатр у палацы князя, зялёны тэатр у летняй рэзідэнцыі, тэатр кадэцкага корпуса, правінцыяльны тэатр у Альбе і шмат паркавых тэатраў» [40].

Каб атрымаць некаторае ўяўленне аб афармленні спектакляў у тэатрах Радзівілаў, варта звярнуцца да кнігі «Трагедыі і камедыі... 1754» У. Радзівіл з гравюрамі М. Жукоўскага, на якіх паказаны дэкарацыі да шматлікіх спектакляў. Цяжка сцвярджаць, хто быў аўтарам гэтых дэкарацый, сам М. Жукоўскі ці хто іншы. Бясспрэчным застаецца высокі ўзровень афармлення. На гравюрах М. Жукоўскага паказаны кулісна-арачныя, сімультанныя, перспектыўныя, павільённыя, баскетныя дэкарацыі.

Усе віды дэкарацый вызначаюцца высокім мастацкім узроўнем, кампазіцыйнай выразнасцю, пластычнай завершанасцю. На адной з гравюр адлюстраваны турэцкія пакоі з пышнымі маляўнічымі дыванамі, пластычна выразнымі, характэрнымі касцюмамі, багаццем усяго разнастайнага абсталявання.

Сцэнічную пляцоўку ў спектаклі «Дасціпнае каханне» У. Радзівіл, які быў пастаўлены ў 1746 г. у Альбе, з двух бакоў абрамляюць аркады са статуямі. Яны звужаюцца да цэнтра і завяршаюцца сцяной з традыцыйнымі нішамі мальераўскага тэатра. Усю глыбіню сцэны займаюць групы зялёных дрэў і каменнае збудаванне. На небе — велізарныя воблакі. Калі спектаклі ішлі ў зялёным тэатры, то звычайна абыходзіліся без дэкарацый. Падбіралася месца, якое адпавядала характару спектакля [41]. Фонам служылі зялёныя дрэвы, кустарнікі, будынкі.

---

[39] Дынник Т. Крепостной театр. М., 1963. С. 38.

[40] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971. С. 121.

[41] Там жа. С. 121.

Эскізы касцюмаў арлекіна, акцёра, турэцкія касцюмы з тэатраў Радзівілаў вызначаюцца дакладнасцю, пластычнай выразнасцю і нацыянальным каларытам. Мастакамі-дэкаратарамі тут працавалі К. Атасельскі, К. Гескі, М. Скржыцкі, С. Цыбульскі і інш. Сцэна ў Нясвіжскім тэатры была абсталявана паваротным кругам, складанай машынерыяй.

Прыгонныя тэатры на тэрыторыі Беларусі ўражвалі сучаснікаў пышнасцю дэкарацый і абсталявання, багаццем касцюмаў. Да найбольш цікавых тэатраў можна аднесці прыватны тэатр графа С. Г. Зорыча ў Шклове. Першыя спектаклі ў ім адбыліся ў час знаходжання там Екацярыны II у 1778 г. Вядома, «што прадстаўленні, якія наладжваліся ў Шклоўскім тэатры, пераўзыходзілі па пышнасці прыдворныя тэатры рускія, былыя польскія, імператарскія, аўстрыйскія ў Ценбрунене і французскія ў Версалі» [42]. На працягу аднаго прадстаўлення часам мяняліся дэкарацыі да 70 разоў [43]. Гэта дае падставу меркаваць аб высокай тэхнічнай падрыхтоўцы пастаноўшчыкаў, тэатральных мастакоў, абсталяванні сцэны. Дэкаратарамі ў тэатры Зорыча працавалі скульптар і архітэктар Я. Канціеры, жывапісец Р. Зомер, прыгонны Даніла Фёдараў, кіраваў дэкарацыйнай справай Антон Главацкі.

Вялікую вядомасць у XVIII ст. набыў Слонімскі тэатр Міхала Агінскага. Асабліва ўражвала сучаснікаў сцэна, якая мела надзвычай складанае тэхнічнае абсталяванне. Недзе пад сцэнай праходзіла мноства труб. Па іх з бліжэйшай сажалкі падавалася на сцэну вада, імгненна ператвараючы яе ў водны басейн. У час прадстаўлення па вадзе плавалі судны, разыгрываліся водныя баталіі. Калі ж падзеі спектакля разгортваліся на сушы, сцэну зверху закрывалі велізарнымі шчытамі. Праз шырокія вароты, якія знаходзіліся ў глыбіні сцэны, свабодна выязджала кавалерыя, як гэта рабілася ў Венскім тэатры. Усё гэта служыць яркім сведчаннем складанай аздобленасці сцэны, грандыёзнасці яе памераў. Тэатр Агінскага ўяўляў сабой яркі прыклад познебарочнага тэатра на тэрыторыі сярэдневяковай Еўропы. Дэкаратарамі ў ім працавалі вучань Я. Плерша і А. Смуглевіча Антоні Дамброўскі, Юзаф Пешка, Ян Рустэм і інш.[44]

У 70—80-я гады XVIII ст. пачынае сваю дзейнасць Гродзенскі прыгонны тэатр А. Тызенгаўза. Асаблівую папулярнасць набывае балетная трупа, поўнасцю складзеная з прыгонных сялян. Выступленні тэатра ў 1785 г. у Варшаве мелі вялікі поспех. Ён раўняўся па сваіх мастацкіх вартасцях «на лепшыя тэатры Варшавы, пераўзыходзіў іх у афармленні».

Прыгонныя тэатры ў Ружанах, Дзярэчыне, Зэльве, Свіслачы, Асвеі, Шчорсах узніклі ў сярэдзіне ці другой палове XVIII ст. У 1803—1860 гг. у Мінску таксама працаваў польскі тэатр. «Тэатры Зорыча, Чарнышова, Салагуба бралі прыклад з пецярбургскага прыдворнага тэатра — Эрмітажа, а ў спектаклях Нясвіжскага, Дзярэчынскага і Слонімскага тэатраў польскіх магнатаў было шмат ад варшаўскіх прыдворных пастановак» [45].

У імкненні ні ў чым не ўступіць пышнасці і бляску двара на сцэне прыгонных тэатраў ствараліся дэкарацыі выключнай прыгажосці. Гэтаму садзейнічалі грандыёзнасць сцэ-

[42] Сахновский В. Крепостной усадебный театр. Л., 1924. С. 26.

[43] Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: У 2 т. Л.; М., 1929. Т. 1. С. 34.

[44] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. С. 132.

[45] Смольский Б. С. Белорусский музыкальный театр. Минск, 1963. С. 30—31.

ны, паваротны круг, складаная машынерыя. Афармлялі спектаклі ў прыгонных тэатрах іншаземцы, а таксама беларускія майстры. Будынкі, абсталяванне сцэны, афармленне прадстаўленняў і касцюмы вызначаліся празмернай пышнасцю і бляскам. «На грошы, якія выціскаліся з поту і крыві падданых, наладжваліся фантастычныя відовішчы» [46]. Грандыёзнасць пастановак, багацце і пышнасць афармлення патрабавалі немалых сродкаў, якіх часта не аказвалася, і яны закрываліся.

Прыгонныя тэатры на тэрыторыі Беларусі існавалі каля стагоддзя. Пры ўсёй сваёй супярэчлівасці яны аказалі значны ўплыў на развіццё нацыянальнай мастацкай культуры, садзейнічалі больш інтэнсіўнаму станаўленню тэатральнага і дэкарацыйнага мастацтва.

У сувязі з палітычнымі і эканамічнымі зменамі, развіццём гарадоў у пачатку XIX ст. прыгонныя тэатры па тэрыторыі Беларусі спынілі сваю дзейнасць. Ім на змену прыходзяць прыватныя антрэпрызы з больш разнастайным рэпертуарам.

Творчыя кантакты братніх рускага, беларускага і ўкраінскага народаў садзейнічалі больш імкліваму і паспяховаму развіццю тэатральнага мастацтва ў Беларусі.

Побач з прыватнымі антрэпрызамі дзейсную ролю пачынае іграць аматарскі тэатр дваран і разначынцаў. У гарадах і мястэчках павялічваецца колькасць вандроўных антрэпрыз, якія «ў сувязі са зменай нацыянальнага складу гарадоў і патрабаваннямі афіцыйных колаў, перабудоўваючы свой рэпертуар, пачалі іграць уперамешку з польскімі п'есамі творы на рускай мове, а зрэдку — і на ўкраінскай» [47]. Больш сталую форму набываюць гастролі заезжых прафесійных калектываў, якія выступаюць у Мінску, Гродна, Магілёве, Віцебску і іншых гарадах Беларусі. Так, у 1778 г. у Мінску выступала трупа артыстаў з цэнтральнай Польшчы, у 1784 г. у Гродна трынаццаць спектакляў паказала трупа артыстаў Варшаўскага таварыства пад кіраўніцтвам В. Багуслаўскага, дзе дэкаратарамі працавалі выдатныя мастакі Я. Плерш, А. Смуглевіч, Я. Беражыскі і В. Ясінскі [48].

У буйных гарадах і мястэчках Беларусі тэатральныя калектывы пад кіраўніцтвам Д. Мараўскага, М. Кажынскага, А. Жукоўскага і іншых паказалі вялікую колькасць спектакляў. З канца 1790 г. трупа А. Жукоўскага працавала ў Мінску і прабыла да сакавіка 1792 г. Кампаньёнам і дэкаратарам А. Жукоўскага быў вядомы мастак А. Главацкі. Амаль чатыры гады трымаў антрэпрызу ў Мінску выдатны спявак, акцёр і тэатральны дзеяч М. Кажынскі. А з 1811 г. і на працягу больш дваццаці гадоў мінскую антрэпрызу ўзначальваў А. Жукоўскі, трупа якога выступала не толькі ў Мінску, але і іншых гарадах і мястэчках Беларусі.

У першай палове XIX ст. тэатральная дзейнасць значна актывізавалася. У Мінску і Магілёве, Віцебску і Гродна, Полацку і Шклове, Бешанковічах і Брэсце, Слоніме і Слуцку, іншых гарадах і мястэчках працавалі даволі моцныя тэатральныя калектывы. Шырокую папулярнасць набываюць аматарскія музычныя вечары і спектаклі. Устойлівасць шматлікіх антрэпрыз, іх шырокая папулярнасць сярод насельніцтва Беларусі, высокі мастацкі ўзровень пастановак, цікавае дэкарацыйнае афармленне садзейнічалі паспяховаму развіццю тэатральнага і дэкарацыйнага мастацтва ў Беларусі.

---

[46] Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 178.

[47] Там жа. С. 225.

[48] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. С. 125.

Шматлікія гастролі рускіх, украінскіх і замежных тэатральных калектываў, выступленні майстроў рускай сцэны ў другой палове XIX ст. садзейнічалі зацвярджэнню рэалістычных традыцый як у творчасці беларускіх драматургаў, так і аматарскіх і паўпрафесійных тэатраў. Дзеячы беларускага тэатральнага мастацтва маглі знаёміцца з дэкарацыямі рускіх мастакоў М. Шышкова, М. Бачарова, В Васняцова, В. Паленава, М. Урубеля, В. Сярова, К. Каровіна і А. Галавіна, што пракладвала шырокія шляхі для развіцця мастацкай культуры Беларусі.

Вялікую ролю ў развіцці нацыянальнай драматургіі, музычнага і тэатральнага мастацтва адыграла творчасць вядомага беларускага пісьменніка і драматурга В. Дуніна-Марцінкевіча (1808—1884). Большасць яго твораў першую сцэнічную праверку прайшла ў музычна-драматычным гуртку, створаным самім драматургам. На жаль, ніякіх звестак аб афармленні гэтых пастановак не захавалася. Вядома толькі, што мастаком быў А. Шэмеш. Разумеючы вялікую прыхільнасць драматурга да нацыянальнай культуры, можна меркаваць, што пры афармленні выкарыстоўваліся прадметы побыту, ткацтва, беларускія касцюмы.

Дзеячы прагрэсіўнага, дэмакратычнага напрамку беларускай культуры адчулі на сабе плённае ўздзеянне эстэтычных, духоўных і іншых ідэй выдатных рускіх публіцыстаў, літаратараў, работнікаў мастацтва. Аднак беларускае тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва развівалася ўсё яшчэ марудна. Большасць спектакляў афармлялася выпадковымі падборкамі, дзяжурнымі дэкарацыямі, якія пераходзілі з аднаго спектакля ў другі. Пасля будаўніцтва ў Мінску ў 1890 г. гарадскога тэатра «для стварэння шэрагу тыпавых дэкарацый і афармлення тэатральнай залы і фае былі запрошаны мастакі-дэкаратары В. Н. Біцілёў, С. П. Лебядзінскі, Г. Ф. Веніг, Ю. Ю. Рэйнберг, К. Ф. Ульрых і В. Мас» [49].

Дэкаратар Ю. Рэйнберг быў вучнем вядомага мастака М. Шышкова і ў Мінск прыехаў пасля заканчэння Пецярбургскай акадэміі мастацтваў. Ён разам з Г. Венігам распісваў заслону для гарадскога тэатра.

«Галоўная заслона для сцэны выканана маладымі пецярбургскімі мастакамі Ю. Ю. Рэйнбергам і Г. Ф. Венігам, якія паспелі ўжо выказаць свой талент дэкаратыўнымі работамі пры пастаноўцы «Барыса Гадунова» ў шарамецеўскім тэатры ў Санкт-Пецярбургу.

Заслона паказвае раскошную драпіроўку пунсовага колеру, з багатым упрыгожаннем: па баках калоны іанічнага ордэра з атыкай, над якой красуюцца анёлы; частка драпіроўкі адвернута і ва ўглыбленні бачны габелены. Перспектыва, безумоўна, мастацкая» [50].

На адкрыцці Мінскага гарадскога тэатра 5 чэрвеня 1890 г. былі паказаны асобныя сцэны са «Сфінкса» Феле, дэкарацыі да якіх былі створаны Ю. Рэйнбергам.

Частка тыпавых дэкарацый В. Біцілёва і К. Ульрыха захоўвалася ў Мінскім гарадскім тэатры аж да 20-х гадоў XX ст. і выкарыстоўвалася нават у БДТ-І. Яны вызначаліся высокім прафесіяналізмам выканання. Аднак «гэта былі звычайныя тыпавыя павільёны, шырока распаўсюджаныя ў той час у правінцыі, можа быць, больш прафесійна выкананыя, чым у іншых тэатрах. Былі павільёны стылю ампір, барока, рэнесанс, павільёны ў егіпецкім і старажытнарускім стылі, відавыя дэкарацыі гор, два павільёны хат, беднай і багатай, і некалькі пейзажных дэ-

[49] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии в период 1905—1917 гг. // Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Минск, 1957. С. 64.
[50] Минский листок. 1890. 5 июня. № 45.

карацый розных пораў года»[51]. Мелася таксама некалькі гарнітураў стыльнай мэблі, якая прызначалася да гэтых павільёнаў.

Ёсць звесткі, што дэкарацыі да спектакля Мінскага гарадскога тэатра «Разбойнікі» Ф. Шылера (1902) былі створаны К. Ульрыхам. Асабліва высокую ацэнку ў друку атрымала афармленне да спектакля «Дзеці вуліцы» В. К. Траўскага: «Што датычыцца абсталявання, то лепшага і жадаць нельга. Дэкарацыя 7-й карціны — шлюз маста і агульны выгляд — надзвычай эфектная»[52].

Павышэнню культуры мастацкага афармлення спектакляў шматлікіх мясцовых антрэпрыз у Беларусі садзейнічалі гастролі рускіх і ўкраінскіх тэатральных калектываў. У 1894 г. Таварыствам артыстаў Александрынскага тэатра ў Магілёве былі паказаны спектаклі «Рэвізор» М. Гогаля, «Дон Жуан» і «Тарцюф» Ж. Мальера, «Жаніцьба Фігара» П. Бамаршэ, «Утаймаванне свавольніцы» У. Шэкспіра і інш. Аб спектаклі «Дон Жуан» паведамлялася ў друку: «Як ні бедныя былі сродкі Магілёўскага тэатра для пастаноўкі на сцэне раскошнай і ў дэкарацыйных адносінах п'есы Мальера, аднак перашкоды былі пераадолены з дастатковым поспехам...»[53] У час летніх гастролей у Віцебску, Гродна, Мінску, Магілёве Таварыствам артыстаў пад кіраўніцтвам буйнога тэатральнага дзеяча, драматурга і акцёра Александрынскага тэатра П. Д. Ленскага былі паказаны спектаклі «Цар Фёдар Іаанавіч» А. Талстога і «Барыс Гадуноў» А. Пушкіна. У пастаноўках удзельнічала амаль уся трупа Малога тэатра. Для афармлення спектакляў былі прывезены больш як восемдзесят касцюмаў, дэкарацыі, бутафорыя, нават званы і быў запрошаны вопытны званар з Масквы. Паколькі дэкарацыі былі надзвычай вялікіх памераў і не падыходзілі для невялікіх тэатраў, то былі заказаны дублікаты[54]. Высокую ацэнку даў рэцэнзент спектаклю «Барыс Гадуноў»: «Мастацкае ўражанне ад спектакля надзвычай цэльнае. Пастаноўка выдатная. Раскошныя касцюмы. Уласныя дэкарацыі трупы не пакідаюць жадаць нічога лепшага...»[55]

У 1860-я гады ў рускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве адбыліся значныя змены: на сцэну прыйшла гісторыка-бытавая дэкарацыя, якая прынесла гістарычную дакладнасць рускай архітэктуры, пейзажу і касцюму. Часам дырэкцыя імператарскіх тэатраў звярталася за дапамогай не да мастакоў, а да людзей, што непасрэдна займаліся вывучэннем этнаграфіі, быту, дойлідства,— да гісторыкаў, археолагаў, архітэктараў. Вядучыя рускія драматургі ў рэмарках сталі «больш падрабязна ўказваць усе дэталі касцюмаў і сцэн для сваіх твораў...»[56] Гэта садзейнічала зацвярджэнню рэалістычнай дэкарацыі ў рускім мастацтве. Руская гістарычная і бытавая дэкарацыя становіцца больш выразнай, змястоўнай, па-мастацку завершанай і сцэнічнай.

Пры пастаноўцы твораў А. М. Астроўскага, Ф. М. Дастаеўскага, А. К. Талстога, М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў тэатрах Беларусі ў дэкарацыях знайшлі адлюстраванне лепшыя традыцыі рускага мастацтва.

---

[51] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 65.
[52] Северо-Западный край. 1902. № 10.
[53] Могилевские губернские ведомости. 1894. № 39.
[54] Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Л.; М., 1961. С. 74.
[55] Могилевские губернские ведомости. 1899. № 58.
[56] Стасов В. В. Заметки о Венской театральной выставке. (Рукапіс 1892 г. знаходзіцца ў Ін-це рус. літ. АН СССР (Пушкинский дом), ф. 294, воп. 1, спр. 799, л. 19.)

Аб пастаноўцы Віцебскім мясцовым тэатрам «Смерці Іаана Грознага» А. Талстога вядома, што «трагедыя была абстаўлена вельмі прыстойна» [57]. І гэта ў той час, калі мясцовы гарадскі тэатр быў надзвычай «бедны бутафорыяй і дэкарацыямі» [58].

Аднак большасць спектакляў усё яшчэ афармляецца тыпавымі дэкарацыямі. У Мінскім гарадскім тэатры К. Ульрых выкарыстоўваў універсальны павільён, які мог лёгка ператварацца ў кабінет або гасцінную, сталовую або будуар. Падобнае афармленне служыла абстрактным фонам, якое нічога не гаварыла аб спектаклі, месцы дзеяння, самой эпосе. Касцюмы таксама насілі выпадковы характар. Яны не адпавядалі ні сацыяльнаму становішчу героя, ні яго характару. Часам акцёры апраналі сучаснае адзенне, звычайна асабістае. Аб цэльнасці і адпаведнасці афармлення і касцюмаў пастаноўкі не магло быць і размовы. Дзяжурныя павільёны, пейзажныя віды пераносіліся з аднаго спектакля ў другі. Аб пастаноўцы оперы А. Вярстоўскага «Аскольдава магіла» (1890) на сцэне Мінскага гарадскога тэатра паведамлялася ў друку: «Што датычыцца абсталявання, то нават не было зроблена і тое, што не патрабуе асаблівых затрат. Варагі бадзяліся хто ў польскім кунтушы, хто ў іспанскай куртцы — наогул у міжнародных касцюмах. Кіеўскія рыбакі францілі ў лакіраваных батфортах. Няўжо не знайшлося лапцей? Замест руін храма стаяла сялянская хатка... і г. д. і г. д. да бясконцасці» [59]. Часам дэкарацыю выкарыстоўвалі для рэкламы мэблевага магазіна. Так, пры пастаноўцы п'есы «Па грывеніку за рубель» у Мінскім гарадскім тэатры ў 1902 г. у афішы было аб'яўлена: «Абсталяванне сцэны з мэблевага магазіна Л. В. Траўбе» [60].

У пагоні за вялікімі прыбыткамі антрэпрэнёры мала ўвагі надавалі мастацкаму афармленню таго ці іншага спектакля, шырока выкарыстоўваючы тыпавыя дэкарацыі. Такое ж становішча было характэрна не толькі для Беларусі, але і для большасці правінцыяльных тэатраў Расіі. І гэта ў той час, калі на сцэне вядучых тэатраў Расіі працавалі выдатныя майстры тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва, зацвердзіўшыя рэалістычныя традыцыі афармлення, якое становіцца неаддзельнай часткай спектакля: К. Каровін, А. Галавін, В. Сімаў, В. Васняцоў, В. Паленаў, М. Урубель, М. Дабужынскі, А. Бенуа і інш.

Развіццю беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва перашкаджала перш за ўсё адсутнасць прафесійных тэатраў, сезоннасць у рабоце аматарскіх і паўпрафесійных тэатральных калектываў, адсутнасць нацыянальнай драматургіі, адсутнасць нацыянальных кадраў мастакоў-дэкаратараў.

Новы этап у развіцці беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва звязаны са з'яўленнем новых аматарскіх калектываў і тэатраў у гарадах і вёсках Беларусі, якія ўзніклі на хвалі рэвалюцыйна-дэмакратычнага ўздыму ў пачатку XX ст.

Увасабленне п'ес з жыцця рабочага класа і сялянства патрабавала іншых сродкаў выразнасці, як у трактоўцы вобразаў, так і ў дэкарацыйным афармленні. Паступова мастакі адмаўляюцца ад ужывання тыпавых дэкарацый, а імкнуцца да кожнага спектакля ствараць афармленне, адпаведнае характару пастаноўкі. Новыя дэкарацыі да спектакляў Мінскага гарадскога тэатра «Рабочая слабодка» Я. Карпава і «Вільгельм Тэль» Ф. Шылера былі створаны В. Біці-

---

[57] ЦДГА БССР, ф. 1416, воп. 6, спр. 665, т. 2, л. 968.
[58] Театр и искусство. 1901. № 6. С. 138.
[59] Минский листок. 1890. № 50.
[60] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 67.

лёвым. Афармленне да спектакля «На дне» М. Горкага ў 1905 г. у пастаноўцы Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў стварыў мастак І. Удараў, які падкрэсліваў сацыяльную сутнасць твора. Гэта былі першыя крокі да стварэння мастацкага вобраза пастаноўкі, ступенька ў развіцці дэкарацыйнага мастацтва.

Асаблівую цікавасць выклікае галоўная заслона, якая была напісана для самадзейнага народнага тэатра на станцыі Картуз-Бяроза начальнікам пуці А. Каўльбарсам. «На фоне заводаў, над якімі ўздымаецца зарыва, была намалявана жанчына ў белай антычнай тозе з факелам у руцэ. Яна ішла насустрач людзям. Натхнёны строгі твар, абрамлены прыгожымі валасамі, што развяваліся на ветры, быў звернуты да публікі. Жанчына сімвалічна адлюстроўвала рэвалюцыю. Праз усю заслону было напісана «Незакончана» [61]. Сутнасць слова «незакончана» была добра зразумела гледачам — не скончана яшчэ барацьба супраць царызму.

Рэпертуар тэатра на станцыі Картуз-Бяроза складаўся з п'ес «На дне» М. Горкага, «Дзядзька Ваня» А. Чэхава, «Лес» А. Астроўскага, «Рэвізор» і «Жаніцьба» М. Гогаля. Дэкарацыі да гэтых спектакляў былі створаны студэнтам В. Румянцавым. Пры афармленні таго ці іншага спектакля ён імкнуўся адзначыць тыповыя рысы асяроддзя і падкрэсліць сацыяльную сутнасць твора. Такія ж задачы ён ставіў пры стварэнні касцюмаў. У кожным з іх лёгка ўгадваліся характэрныя асаблівасці той або іншай сацыяльнай праслойкі. Пейзажныя фоны, якія былі неабходны па ходу дзеяння, ствараліся В. Румянцавым у адпаведнасці з нацыянальнай своеасаблівасцю краявіду і вызначаліся гарманічнай суладнасцю колераў, добрым веданнем перспектывы.

[61] Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 405.

Складванне нацыянальнай своеасаблівасці ў беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве на першых парах адбывалася ў «беларускіх вечарынках», на якіх разыгрываліся невялікія сцэнкі, чыталіся вершы Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Цёткі і іншых паэтаў. Праграму дапаўнялі беларускія народныя харавыя песні і танцы, а таксама ставіліся п'есы і інсцэніроўкі М. Крапіўніцкага, А. Чэхава, К. Каганца, Э. Ажэшка, Я. Купалы. Вечарынкі праходзілі з мінімумам афармлення, але заўсёды ў беларускіх нацыянальных касцюмах для танцаў і выступленняў хору, з выкарыстаннем прадметаў народнага побыту: посцілак, ручнікоў, паясоў, якія вызначаліся незвычайным хараством і гармоніяй колераў.

На беларускай вечарынцы, якая адбылася ў 1912 г. у адным з двароў мястэчка Карэлічы Мінскай губерні, асабліва маляўніча былі аформлены жывыя карціны пораў года. Пры паказе «Вясны» сцэна была аздоблена зялёнымі галінкамі і асветлена зялёным колерам. Капа сена, дзяўчына з граблямі і хлопец з касой сімвалізавалі пару сенакосу. Маладая дзяўчынка-Вясна з'яўлялася на сцэне ў вянку з пралесак і зоркай на галаве.

«Лета» ішло ў зусім іншай афарбоўцы. Тут пераважалі жоўтыя, залацістыя фарбы, што падкрэслівалі пачатак жніва. На сцэну выходзілі жнеі ў вянках з палявых кветак са снапамі ў руках. Хор жней і жнячоў быў апрануты ў беларускія касцюмы [62].

Вялікую вынаходлівасць і майстэрства праявілі ўдзельнікі вечарынкі пры стварэнні дэкарацый для другой часткі карціны «Лета». Яна «ўяўляла сабой ускраіну яловага лесу. Летняя ноч. Пры цьмяным святле месяца, што выплывае з-за лесу, хлапчук, які сядзіць на капе сена,

[62] Там жа. С. 409.

чытае вершы. Паступова месяц знікае. Пачынаецца дождж. Неба асвятляецца маланкай. Навальніца аддаляецца. Пад заціхаючыя раскаты грому ідзе заслона» [63]. У гэтай карціне афармленне набыло дзейсны характар і адпавядала самім падзеям, што разгортваліся на сцэне.

Барвовасць восені падкрэслівалася чырванаватым асвятленнем, касцюмамі і гронкамі чырвонай рабіны. Зусім іншае гучанне набывала «Зіма». Дзеянне адбывалася на фоне зімовага пейзажу, залітага халодным блакітным колерам. На небе гарэла яркая зорка.

Афармленне «жывых карцін» пораў года, умелае выкарыстанне асвятлення, пейзажнага фону, адзення, шумавых эфектаў, музычнага суправаджэння і дэкламацыі служаць яркім сведчаннем таго, што аматары набылі значны вопыт у афармленні складаных сцэн, дзе побач з рэальнымі людзьмі дзейнічаюць сімвалічныя персанажы: «Вясна», «Лета», «Восень» і «Зіма».

Беларускі народны касцюм становіцца неад'емнай часткай кожнага сцэнічнага прадстаўлення. Калі 12 лютага 1910 г. у Вільні ў зале клуба чыгуначнікаў была наладжана першая беларуская вечарынка, то гледачы былі ўражаны маляўнічасцю народнага адзення ўдзельнікаў хору, які складаўся з 46 чалавек. «Апрануты ўдзельнікі былі ў нацыянальныя касцюмы. Вылучаліся сваёй прыгажосцю дзяўчаты ў саматканых андараках, кужэльных кашулях, вышываных гарсэціках і фартушках. Рабілі ўражанне і мужчыны ў белых вопратках з рознымі нацыянальнымі аздабленнямі. Ужо адны гэтыя касцюмы, бачаныя ўпершыню на сцэнічных падмостках, выклікалі вялікія сімпатыі» [64].

Паступова пашыраецца рэпертуар аматарскіх калектываў, з'яўляецца арыгінальная драматычная літаратура — творы Я. Купалы, К. Каганца, З. Бядулі і інш. Павышаецца выканаўчая і пастановачная культура спектакляў. Да пастаноўкі «Паўлінкі» Я. Купалы Беларускім музычна-драматычным гуртком у Вільні 27 студзеня 1913 г. «ужо спецыяльна рыхтаваліся дэкарацыі, хаця бутафорыю і касцюмы здабывалі ўдзельнікі самі» [65].

Беларускія вечарынкі ў перыяд паміж дзвюма рэвалюцыямі наладжваліся і за межамі Беларусі, усюды, дзе збіраўся хоць невялікі калектыў беларусаў: у Пецярбургу, Тамбове і іншых гарадах. І паўсюдна на артыстах было маляўнічае беларускае адзенне, на сцэне разнастайны нацыянальны антураж.

У беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве канца XIX — пачатку XX ст. намячаецца этнаграфічна-бытавая тэндэнцыя, асабліва пры пастаноўцы нацыянальных твораў, у падборы касцюмаў для хораў і танцавальных калектываў. Гэтаму садзейнічалі беларускія драматургі, якія вялікую ўвагу надавалі падрабязнаму апісанню той ці іншай карціны. Прыкладам можа служыць апісанне В. Дунiным-Марцінкевічам афармлення для другой дзеі «Залётаў»: «Сцэна ўяўляе сабой ускраіну лесу; углыбіні — вёска; злева — багаты двор, а справа, каля лесу, таксама ў глыбіні сцэны,— мужыцкая хата. З-за дрэў бачна палавіна калёс...» [66] Гэтак жа старанна апісаў афармленне «Паўлінкі» Янка Купала: «Прасторная святліца. Направа ад публікі — вокны ў сад, бліжэй — стол; каля сцяны — лавы і табурэцікі; над сталом — недарагая лямпа; на сцяне — абразы. Налева — дзверы ў сенцы, бліжэй да аркестра — куфар...

[63] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 75.

[64] Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 412.

[65] Там жа. С. 419.

[66] Зборнік сцэнічных твораў: Камедыі і вадэвілі. Мінск, 1918. С. 95.

Справа пры сцяне — ложак, засланы коўдрай: у галавах высока накладзена падушак; налева, у кутку,— печ; на сцяне стрэльба, старасвецкі з гірамі гадзіннік і некалькі лубачных малюнкаў»[67].

Значна ўзбагаціў і пашырыў магчымасці этнаграфічна-бытавой дэкарацыі заснавальнік сучаснага беларускага нацыянальнага тэатра Ігнат Цярэнцьевіч Буйніцкі (1861—1917), які ў пачатку XX ст. стварае першую прафесійную трупу. Ігнат Буйніцкі быў выдатным дзеячам беларускай сцэны, прапагандыстам беларускага танца і песні, паэтычнай творчасці Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і іншых паэтаў, беларускай, рускай, украінскай і польскай драматургіі.

У рэпертуары тэатра І. Буйніцкага апрача вялікай колькасці беларускіх танцаў, песень, вершаў пастаянна знаходзіліся спектаклі «Модны шляхцюк» К. Каганца, «У зімовы вечар» паводле Э. Ажэшка, «Сватанне» і «Мядзведзь» А. Чэхава, «Па рэвізіі» і «Пашыліся ў дурні» М. Крапіўніцкага, «Міхалка» Далецкіх.

Ігнат Буйніцкі імкнецца не толькі падабраць цікавы рэпертуар, але і ўважліва ставіцца да афармлення пастановак. Будучы выдатным знаўцам народнай творчасці, ён адбірае ўсё лепшае з прадметаў ткацтва, нацыянальнага касцюма, прадметаў побыту. Ён першы ў Беларусі пачаў выкарыстоўваць народнае мастацтва для афармлення спектакляў і канцэртных праграм, складзеных з нацыянальных твораў. Дэкарацыйнае афармленне «пастановак тэатра І. Буйніцкага мела этнаграфічны характар. Падчас канцэртных выступленняў сцэна ўпрыгожвалася рэчамі народнага ткацтва. Заднікі і кулісы былі зроблены з беларускіх посцілак, абрусаў, ручнікоў. Ігнат Буйніцкі, сам выдатны танцор, для танцаў («Мяцеліца», «Лявоніха», «Бычок», «Чабор», «Юрка», «Мельнік» і інш.) збіраў па ўсёй Беларусі народныя касцюмы, якія заўсёды ўражвалі гледачоў сваёй маляўнічасцю і самабытнасцю. Мужчыны былі заўсёды апрануты ў белыя світкі, падпяразаныя вытканымі паясамі, і белыя капелюшы. Жанчыны апраналіся больш разнастайна і маляўніча»[68]. Асаблівую ўвагу І. Буйніцкі звяртаў на вобразнае рашэнне касцюма ў ансамблі, гарманічнае колеравае спалучэнне жаночага і мужчынскага касцюмаў, якія ён набываў у час шматлікіх паездак па Беларусі. Часам самі ўдзельнікі тэатральных прадстаўленняў стваралі сцэнічныя касцюмы, у якіх пад наглядам І. Буйніцкага дабіваліся не толькі нацыянальнай своеасаблівасці, адпаведнага каларыту, але і сапраўднай тэатральнасці.

Перад кожным выступленнем І. Буйніцкі заўсёды правяраў правільнасць расстаноўкі мэблі на сцэне, прадметаў побыту, якія былі прынесены з сялянскай хаты. Ён з'явіўся прадаўжальнікам тэндэнцый мастакоў-дэкаратараў М. Бачарова і М. Шышкова, якія ў дэкарацыях да оперы «Кузнец Вакула» П. Чайкоўскага (1877) у Марыінскім тэатры ледзь не ўпершыню на імператарскай сцэне стварылі «праўдзівы, неўпрыгожаны вобраз простага сялянскага пакоя з рускай печчу, мяшкамі, нізкай столлю, няхітрым абсталяваннем у кутку»[69], па-сапраўднаму праўдзівы ўкраінскі пейзаж ва ўсёй яго паэтычнай прыгажосці.

Дзейнасць Ігната Буйніцкага мела велізарнае значэнне для развіцця беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва напярэдадні Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

Дэкарацыі да яго спектакляў былі

[67] Зборнік сцэнічных твораў. С. 7.

[68] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии.. С. 72.

[69] Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. С. 74.

простымі і праўдзівымі. «Пісаўся або падбіраўся спецыяльны заднік, які ўказваў месца дзеяння п'есы. На сцэне ўстанаўліваліся толькі самыя неабходныя дэкарацыі, без якіх нельга было абысціся, напрыклад кут хаты, паркан і г. д. Касцюмы або падбіраліся, або спецыяльна шыліся. У дэкарацыйным афармленні І. Буйніцкі прытрымліваўся двух прынцыпаў: гранічнай лаканічнасці (гэта мела і чыста практычнае значэнне, калі ўлічыць, што тэатр няспынна пераязджаў з месца на месца) і паказу нацыянальнага каларыту. Трэба адзначыць, што дэкарацыйнае афармленне, у якім звычайна выкарыстоўваліся элементы беларускай выяўленчай творчасці, адыгрывала немалую ролю ў прапагандзе тэатрам нацыянальнага мастацтва» [70].

Традыцыі тэатра І. Буйніцкага атрымалі далейшае развіццё ў дзейнасці Першага беларускага таварыства драмы і камедыі (1917—1920) пад кіраўніцтвам Ф. П. Ждановіча (1884—1942). Працаваў калектыў у мінскім клубе «Беларуская хатка», але большасць выступленняў адбывалася ў час паездак па Беларусі. «Увесь тэатральны скарб везлі і неслі артысты з сабой. Чаго не хапала для сцэны, здабывалі на месцы. Касцюм і грыміравальныя прылады кожны ўдзельнік даставаў сам» [71]. З дэкарацый меўся выразаны лес з маляўнічым заднікам і двухбаковы павільён. З аднаго боку была намалявана сялянская хата, з другога — мяшчанская кватэра [72]. Афармленне спектакляў у Першым беларускім таварыстве драмы і камедыі, як і ў тэатры І. Буйніцкага, было простым і лаканічным. Яно будавалася на шырокім выкарыстанні сапраўдных рэчаў, прадметаў побыту, ткацтва, народнага адзення. Аднак часам афармленне некаторых спектакляў рабілася на выпадковых падборках. «Хатка злева, хатка справа, частакол, калодзеж — вось асноўныя элементы, якія вар'іраваліся на ўсе лады. Для некаторых п'ес бралі дэкарацыі на пракат з Гарадскога тэатра». Пры паказе «Раскіданага гнязда» Я. Купалы (1917) былі выкарыстаны тыпавыя дэкарацыі «сялянскай хаты» і «вёскі»[73].

На аматарскай сцэне робяцца першыя спробы па-сапраўднаму вобразнага рашэння спектакля. Пры пастаноўцы «Вяселля» А. Чэхава самадзейным тэатральным калектывам чыгуначнай гімназіі Мінска афармленне было створана настаўнікам гэтай гімназіі К. Ціханавым.

«Дэкарацыі «Вяселля» ўражвалі ўсіх удзельнікаў спектакля сваёй навізной... Асабліва цікавым у іх з'явілася спалучэнне пышнасці і бляску сервіраванага стала з бруднымі і дзенідзе абадранымі абоямі залы... тыповай залы таннай «рэстарацыі», якую звычайна наймалі для розных урачыстасцей. Асабліва ўдаўся пейзаж Замаскварэчча з месяцам за акном» [74]. Надзвычай удала была паказана перспектыва вуліцы з велічным саборам і маленькімі старымі хаткамі, што туліліся ўперамежку з асабнякамі. І хоць касцюмы не з'явіліся дапаўненнем глыбока мастацкага афармлення, «сама спроба ўпершыню па-сапраўднаму раскрыць у рэалістычным плане вобраз спектакля з'явілася прагрэсіўнай» [75].

Такім чынам, у дарэвалюцыйны перыяд у Беларусі існавалі дзве тэндэнцыі развіцця тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва: з аднаго боку, наяўнасць тыпавых дэкарацый, выпадковых падборак у прафесійных трупах, з другога — праўдзівае адлюстраванне жыцця, вобразнасць і

[70] Гісторыя беларускага тэатра. Т. 1. С. 445—446.
[71] Там жа. С. 454—455.
[72] Там жа. С. 455.
[73] Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии... С. 77.
[74] Там жа.
[75] Там жа.

выразнасць, выкарыстанне сімволікі ў творчасці мастакоў-аматараў. У імкненні наблізіць афармленне да жыццёвай праўды народныя тэатры і самадзейныя калектывы звярнуліся да народнай творчасці, этнаграфіі, народнай архітэктуры і нацыянальнага касцюма. Мастакі-аматары перадавалі ў дэкарацыях жыццё такім, якім яны яго бачылі штодзённа. Для гэтага яны выкарыстоўвалі прадметы побыту, мэблю, нацыянальны касцюм, хатнія рэчы, элементы народнай архітэктуры, убранне, інтэр'ера, своеасаблівасць беларускага пейзажу. Мастакі-аматары зрабілі першыя крокі да дасягнення вобразнасці, выразнасці і праўдзівасці ў афармленні, што садзейнічала развіццю рэалістычнай плыні ў тэатральна-дэкарацыйным мастацтве Беларусі.

ГРАФІКА

У канцы XIX — пачатку XX ст. ва ўмовах распаўсюджання марксісцкіх ідэй і пашырэння нацыянальна-вызваленчага руху графіцы як мастацтву найбольш масаваму і дэмакратычнаму належала асаблівая роля. Беларусы абуджаліся да самастойнага жыцця. У роднай літаратуры гэта час «Жалейкі» Я. Купалы і «Вянка» М. Багдановіча, твораў Я. Коласа, Цёткі, Каруся Каганца і інш. З'яўляюцца першыя газеты на беларускай мове «Наша доля» і «Наша ніва». Узнікае нацыянальны тэатр (трупа І. Буйніцкага і інш.), адраджаецца беларуская культура ў шырокім сэнсе гэтага слова.

Графіка не засталася ўбаку ад гэтых працэсаў, першая адгукнулася на іх. Яна ўсё больш усведамляе сябе як аўтаномнае, самастойнае мастацтва, нават сам тэрмін «графіка» фактычна ўпершыню набывае правы грамадзянства [76]. Графіка становіцца мастацтвам актуальна значным, асабліва шчыльна звязаным з грамадскімі падзеямі, са сваім часам. Пашырыўся яе жанравы дыяпазон: акрамя кніжнай і станковай графікі ў пачатку XX ст. пэўнае развіццё атрымаў плакат і сатырычны малюнак. У станковай графіцы мацней загучала тэма рабочага класа, барацьбы гарадскога пралетарыяту за свае правы. Як убачым далей, заканамерным быў водгук публіцыстычных відаў графікі на падзеі першай рускай рэвалюцыі.

Як і раней, на Беларусі ў гэты час працавалі мастакі розных арыентацый. Паколькі спрыяльных умоў для творчасці не было, яны досыць

211. А. Каменскі. Беларус і літвін. 1909

[76] Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. М., 1969. С. 7.

часта звязвалі свой творчы лёс з Польшчай або Расіяй. Аднак будучы ўраджэнцамі Беларусі, адлюстроўваючы ў сваіх творах прыроду Беларусі і жыццё яе народа, гэтыя мастакі аб'ектыўна ўнеслі істотны ўклад у выяўленчую культуру Беларусі.

Разам з тым у пачатку XX ст. асобныя мастакі — прычым іменна графікі — выступалі як сапраўды беларускія мастакі (не толькі ў геаграфічным, але і ў этнічным, часткова і ў стылістычным плане). Яны прымаюць актыўны ўдзел у грамадскім жыцці, ілюструюць творы беларускіх пісьменнікаў. І хоць гэта былі толькі адзінкі, сам факт існавання сваіх мастацкіх сіл — знамянальны.

Удзельная вага графікі ў разглядаемы перыяд прыкметна павысілася, мацней, чым у іншых відах выяўленчай творчасці, у ёй выяўляюцца працэсы крышталізацыі, вызначэння мастацкай школы. Праўда, пра нейкі адзіны накірунак графікі гаварыць нельга. Мастакі, творчасць якіх сфарміравалася ў больш ранні перыяд, працягвалі працаваць у традыцыйным жанрава-бытавым напрамку. Часцей за ўсё гэта былі алоўкавыя замалёўкі, накіды, да якіх звярталіся і жывапісцы. Радзей сустракаецца эстамп (літаграфія, афорт).

У жанры станковай, эстампнай графікі шмат працаваў Антон Іосіфавіч Каменскі (1860—1933). Нарадзіўся ён у Вільні, у 1885—1890 гг. жыў у маёнтку Ярылаўка Гродзенскай губерні. У 1882 г. паступіў у Пецярбургскую акадэмію мастацтваў, дзе займаўся ў батальнай майстэрні Б. Вілевальдэ. Аднак закончыць вучобу яму не ўдалося, і ён вяртаецца ў Ярылаўку, дзе не толькі займаецца сельскай гаспадаркай, але і піша эцюды, робіць замалёўкі. У пачатку 90-х гадоў для прадаўжэння вучобы мастак едзе ў Парыж, дзе

212. А. Каменскі. Падвода. 1909

ўдасканальвае майстэрства ў акадэміі Жуліяна. А. Каменскі працуе ў розных відах — партрэце, бытавой кампазіцыі, ілюстрацыі — і матэрыялах (туш, пастэль, гуаш, вугаль), займаецца афортам.

У Парыжы Каменскі пазнаёміўся з коламі рускай і польскай прагрэсіўнай моладзі, якая знаходзілася ў эміграцыі. Гэтыя акалічнасці прыкметна адбіліся на яго творчасці. Мастак стварае першыя кампазіцыі на рэвалюцыйныя тэмы: «Сходка рускай сацыялістычнай моладзі» (1891), ілюстрацыі да рэвалюцыйных песень і г. д. У працах Каменскага з'яўляецца вобраз пралетарыя, рэвалюцыянера-змагара. Сімпатыі і настрой мастака асабліва ярка праявіліся ў серыі «Дух рэвалюцыянера», прысвечанай рэвалюцыйным падзеям 1905—1907 гг.: «Перастрэлка», «Шпіён», «Мітынг», «Агітатар», «Стачка» і г. д.

Ніколі яшчэ дагэтуль у беларускай графіцы тэма барацьбы працоўных за права «людзьмі звацца» не гучала так выразна. Вось ліст «Стачка». На фоне змрочных заводскіх карпусоў паліцэйскія з дубінкамі накінуліся на рабочых, што выйшлі на вуліцы, каб заявіць аб сваіх правах. На пярэднім плане худыя, змарнелыя жанчыны, маці, за імі — паліцэйскія з дубінкамі, якія яны трымаюць над галовамі рабочых.

Малюнак выдатна скампанаваны. Каменскі ўмела карыстаецца ценявымі эфектамі, штрыхоўка дакладная і выразная.

Характэрная асаблівасць мастацкай манеры А. Каменскага — жыццёвая пераканаўчасць, здаецца, што мастак маляваў з натуры. Такія лісты «Перастрэлка», «Падвода», «Сустрэча ў пушчы» і інш. У лісце «Перастрэлка» некалькі рабочых на вузкай гарадской вуліцы (магчыма, Вільні) адстрэльваюцца ад паліцэйскіх. Дым ад бомбы ахінуў будынкі, у жаху кінуліся ўбок жаночыя фігуры. Падобныя рысы характэрны і для іншых лістоў: «Стачка», «Мітынг», «Шпіён» і г. д. Талент прыроднага рысавальшчыка дапамагаў яму ствараць яркія запамінальныя вобразы. Галоўных дзеючых персанажаў А. Каменскі размяшчаў звычайна на пярэднім плане. У кампазіцыях шырока прымяняў кантрастныя супастаўленні, даючы цёмныя плямы на светлым фоне і наадварот. Творы Каменскага вызначаюцца дасканаласцю мастацкай формы і глыбокім зместам. Яны праўдзівыя, гістарычна верагодныя і ўяўляюць вялікую каштоўнасць як наглядныя ілюстрацыі падзей, сведкам якіх быў мастак.

У кампазіцыі «Сходка рускай сацыялістычнай моладзі» мастак звяртаецца да традыцый рускага рэалістычнага мастацтва другой паловы XIX ст. Яна ў нечым нагадвае вядомую карціну У. Макоўскага «Вечарынка». Тое ж абсталяванне канспіратыўнай кватэры, усхваляваныя твары ўдзельнікаў сходкі, з вялікім майстэрствам адлюстраваны тыпажы. Асабліва ўдалы вобраз студэнта-народніка, што стаіць у глыбіні пакоя. Ён у доўгай белай сарочцы, падперазанай поясам. Інтэлігентны твар засяроджаны, задуменны. Гэта твар думаючага чалавека, якога мастак адлюстроўвае з вялікай сімпатыяй.

Каля 1900 г., вярнуўшыся з Парыжа, Каменскі некаторы час жыў у Варшаве, пазней у Кіеўскай губерні (маёнтак Ястрабніцы, непадалёку ад станцыі Дашаў). Але, знаходзячыся далёка ад радзімы, ён марыць аб творчасці на зямлі бацькоў. Пра гэта сведчыць ліст аднаго з сяброў мастака, у якім гаворыцца: «...Запаветная мара Каменскага — зрабіць альбом відаў і эцюдаў у Белавежскай пушчы, для чаго ён нядаўна ездзіў туды і звяртаўся да кіраўніка пушчы генерала Калакольцава, які яму заявіў, што без дазволу з Пецярбурга ён не можа дапусціць яго працаваць з натуры ў межах пушчы». Каменскаму ў 1909 г. было дазволена працаваць

213. Ф. Рушчыц. Сям'я мастака. 1830-я гг. Уласнасць сям'і мастака

з натуры ў Белавежскай пушчы. Эцюды і малюнкі, зробленыя там, былі выкарыстаны ў серыі літаграфій «Белавежская пушча». Гэта новае дасягненне майстра ў станковай эстампнай графіцы. Цудоўныя па выкананню, хвалюючыя па глыбіні пачуцця лісты «Дарога ў пушчы», «Старыя дубы», «Беларусачка», «Беларус і літвін», «Вячоркі», «Падвода», «Сустрэча ў пушчы» і г. д. У іх мастак выдатна перадае побыт жыхароў Белавежскай пушчы, непаўторную прыроду. У лісце «Сустрэча ў пушчы» адлюстравана нечаканая сустрэча сялян з гаспадаром пушчы — зубрам, які спакойна падышоў да кастра, распаленага сялянамі. Магутны насельнік пушчы і людзі паводзяць сябе мірна, як даўно знаёмыя. У велічным маўчанні застыла прырода, выразна намаляваны лясны краявід.

Выдатныя жанравыя і бытавыя замалёўкі Каменскага. Бездакорна валодаючы малюнкам, ён стварае пераканаўчыя вобразы-тыпы («Беларус і літвін»), з рэдкай назіральнасцю паказвае прадстаўнікоў беларускага сялянства («Падвода»).

Графіка (малюнак, акварэль), як і раней, займала прыкметнае месца ў творчасці жывапісцаў. Напрыклад, Ф. Рушчыц разам з выдатнымі алейнымі палотнамі выканаў нямала гравюр, ілюстрацый, малюнкаў для перыядычных выданняў Вільні, Варшавы, Кракава. У асобных графічных творах (застаўках, канцоўках для кніг) славуты жывапісец шырока выкарыстоўваў матывы беларускага арнаменту, слуцкіх паясоў.

Арыгінальнасцю кампазіцыйнай будовы адрозніваецца афармленая ім вокладка часопіса «Журавы». Высока над зямлёй лунае чарада жураvoў. Цень іх адбіўся ў люстраной гладзі возера. Мастак падае сюжэт як бы з вышыні птушынага палёту. Таму глядач быццам сам з'яўляецца яго ўдзельнікам. Дасканалы малюнак, тонкая, дакладная штрыхоўка — характэрныя рысы гэтай работы.

Цікавыя таксама алоўкавыя замалёўкі Ф. Рушчыца: «Сям'я мастака», «Аўтапартрэт» і інш., зробленыя ім у апошні перыяд жыцця. Здзіўляе ўменне мастака тонкай непарыўнай лініяй перадаць характар і псіхалогію людзей, іх індывідуальныя рысы. Ёсць звесткі, што Рушчыц як графік прымаў удзел у афармленні беларускіх календароў. Вядомы алоўкавыя эскізы Рушчыца да яго славутай карціны «Зямля», якія рабіліся ў ваколіцах роднага мастаку Багданава.

Сярод іншых жывапісцаў, якія аддалі даніну графіцы, быў пейзажыст Г. Вейсенгоф. Яму належаць цудоўныя ілюстрацыі да паляўнічых апавяданняў свайго брата Юзафа Вейсенгофа. У іх мастак паказаў сябе здольным анімалістам.

У развіццё акварэльнага жывапісу прыкметны ўклад унёс Юліян Ф а л а т (1853—1929). Многія яго

творы былі зроблены на падставе назіранняў за жыццём Нясвіжа, дзе мастак пэўны час працаваў. Акварэль «На мядзведзя» (Нацыянальны музей у Варшаве) вабіць вернасцю перадачы псіхалагічнага стану паляўнічых, паказаных буйным планам (яны стаяць у снезе з рагацінамі). Эцюд настолькі жыццёвы, што, здаецца, мастак выконваў яго з натуры. Выдатна напісаны снег, фігуры паляўнічых, лес на заднім плане.

Такой жа тонкай назіральнасцю вылучаецца малюнак «Шашні паляўнічага».

Сюжэты твораў Ю. Фалата — гэта кавалачкі сапраўднага жыцця, па якіх можна меркаваць аб побыце беларусаў канца XIX ст. Мастак бываў і на возеры Свіцязь, і на Бярэзіне, дзе таксама рабіў замалёўкі і пісаў эцюды. Яны паслужылі зыходным матэрыялам для вялікага гістарычнага палатна, прысвечанага напалеонаўскай эпапеі 1812 г., «Бярэзіна. Спальванне сцягоў».

Цікавыя кампазіцыйныя малюнкі Ю. Фалата, у якіх паказаны беларускія сяляне, занятыя штодзённай працай. Вось пажылы селянін у доўгай белай сарочцы рамантуе граблі, а яго старэйшы сын наладжвае касу. Побач сціплыя прылады іх працы — саха і барана. У гэтых малюнках хоць і няма пэўнага сюжэтнага дзеяння, але добра відаць сімпатыя мастака да людзей працы. Творчасць Ю. Фалата — несумненны ўклад у гісторыю беларускага мастацтва. Ён садзейнічаў станаўленню ў ім бытавога жанру, умацаванню рэалістычных традыцый.

У жанры акварэльнага партрэта паспяхова працаваў Казімір Мардусевіч, які жыў на Гродзеншчыне. Яму належаць выдатныя партрэты Элізы Ажэшка і Адама Міцкевіча, а таксама вялікая колькасць літаграфічных партрэтаў: «Партрэт жонкі А. Міцкевіча», «Партрэт Марылі Верашчакі» і інш. Асобныя з гэтых работ знаходзяцца ў літаратурным музеі Адама Міцкевіча ў Навагрудку. Яны каштоўныя не толькі гістарычнай верагоднасцю, але і досыць высокім прафесійным узроўнем.

Працэс самавызначэння беларускай графікі намеціўся ў пачатку XX ст. пад уплывам першай рускай рэвалюцыі (1905—1907). На хвалі рэвалюцыйна-дэмакратычнага ўздыму выраслі мастакі слова — Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Цётка (Алаіза Пашкевіч) і інш. Фарміруецца беларуская інтэлігенцыя.

Развіццё выяўленчага мастацтва ў параўнанні з літаратурай адбывалася запаволена. Літаратура пры сваім станаўленні абапіралася на падмурак вуснапаэтычнай творчасці, на неўміручае беларускае слова, якое народ, нягледзячы на неспрыяльныя ўмовы, захоўваў вякамі, жывучы глыбокай верай у тое, што «загляне сонца і ў наша аконца». Нарэшце,

214. Ю. Фалат. На мядзведзя. 1890. Варшава. Нацыянальны музей

215. Ю. Фалат. На паляванне. З серыі «Паляванне ў Нясвіжы». 1890. Варшава. Нацыянальны музей

перад пісьменнікамі новага часу быў яшчэ жывы прыклад іх папярэднікаў — пісьменнікаў XIX ст. В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча і інш.

У выяўленчым жа мастацтве справа была значна складаней. Яно мела даўнія традыцыі, але не сабранае ў музеях, занядбалае, закінутае, яно ў тыя часы было наогул наўрад ці вядома. Ды і прафесійных кадраў мастакоў амаль не было, дакладней, былі толькі адзінкі. Становішча ў мастацтве было больш складаным, чым у Расіі і на Украіне. У Расіі, дзе існавалі трывалыя і непарыўныя мастацкія традыцыі, адным з важных асяродкаў развіцця графічных мастацтваў, як вядома, стаў часопіс «Свет мастацтва» («Мир искусства»), дзе папулярызавалася творчасць В. Сярова, К. Сомава, А. Бенуа, Л. Бакста, І. Білібіна, М. Дабужынскага і інш.[77] На Украіне значна больш было прагрэсіўных мастакоў, развіццю графічных мастацтваў таксама садзейнічалі новыя часопісы: «Мастацтва ў паўднёвай Расіі» (Кіеў), «Ілюстраваная Украіна» (Львоў); шмат творцаў — Ф. Крычэўскі, О. Кульчыцкая, Ф. Красіцкі, М. Бурачок і інш.— аб'ядналіся ў «Групе ўкраінскіх мастакоў», мелі значна большыя магчымасці для творчасці [78].

Аб беларускім мастацтве М. Шчакаціхін у 20-я гады пісаў, што ў галіне прасторавых мастацтваў паслярэвалюцыйная Беларусь як быццам апынулася перад аркушам чыстай паперы. А ў пачатку XX ст. праблема мастацкай інтэлігенцыі была яшчэ больш вострай. Беларускае мастацтва як самастойная культурная з'ява са сваім непаўторным абліччам яшчэ не было сфарміравана.

Але пачатак быў зроблены. Вакол першых беларускіх газет («Наша

[77] Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. С. 63—79.

[78] Українська дожовтнева графіка. Київ, 1961. С. 117—121.

доля», «Наша ніва») групуецца інтэлігенцыя. У яе прадстаўнікоў, якія выйшлі з народных глыбінь, любоў да літаратуры, імкненне да ведаў спалучаліся з цікавасцю да мастацтва. Я. Купала сябраваў з М. Чурлёнісам, Я. Колас даручае К. Каганцу ілюстраваць свае творы. Цётка (Алаіза Пашкевіч) едзе ў Італію і вывучае славутых мастакоў Рэнесанса[79].

Беларускія пісьменнікі спрабуюць прыцягнуць мастакоў да супрацоўніцтва ў першых беларускіх газетах.

216. С. Кудраўцаў. Селянін з Гродзенскай губерні. Канец XIX ст.

Іменна графіка — як мастацтва найбольш публіцыстычнае, масавае, дэмакратычнае — ішла наперадзе ў справе «водгуку» на актуальныя праблемы беларускай культуры і яе развіцця. У пачатку XX ст. у графіцы ствараюцца першыя ўзоры мастацтва беларускай кнігі, выконваюцца вокладкі да твораў Я. Купалы, Я. Коласа, К. Буйло. Краявіды, характэрныя беларускія тыпы мастакі адлюстроўвалі і раней. Але цяпер народная адметнасць у творах акцэнтуецца, вобразы Беларусі як бы нанава адкрываюцца, падкрэсліваюцца. У гэтым сэнсе графіка ішла наперадзе жывапісу і скульптуры.

На стылістыку беларускай графікі пачатку XX ст. уздзейнічала руская мастацкая школа. У той цікавасці, з якой мастакі адлюстроўвалі сцэны нялёгкага народнага жыцця, міжволі пазнаеш рускіх перадзвіжнікаў.

Мастакоў, што звязалі свой творчы лёс з беларускай культурай і сваімі творамі садзейнічалі абуджэнню народа ад летаргічнага сну, былі адзінкі. Яны не мелі значнай прафесійнай падрыхтоўкі, не валодалі высокай выяўленчай культурай, але самаахвярна служылі мастацтвам свайму народу, жылі верай і надзеяй на яго лепшую будучыню.

Адным з першых, хто звязаў свой творчы лёс з беларускім народам, быў вядомы пісьменнік і культурны дзеяч Карусь Каганец (Казімір Карлавіч Кастравіцкі). Таленавіты майстар слова, адзін з пачынальнікаў беларускай літаратуры новага часу, ён унёс пэўны ўклад і ў развіццё беларускага мастацтва.

Нарадзіўся К. Каганец 29 студзеня (10 лютага) 1868 г. у Табольску. Яго бацька паходзіў з даўняга беларускага роду (між іншым, даводзіўся сваяком Міхаілу Апалінарыю Кастравіцкаму, дзеду вядомага французскага паэта Гіёма Апалінэра), а ў Сібір быў высланы за ўдзел у паўстанні 1863—1864 гг. Калі Казіміру споўнілася чатыры гады, Кастравіцкія атрымалі дазвол вярнуцца на радзіму. Вучыўся спачатку дома, пасля ў Мінскім гарадскім вучылішчы. Маючы ад прыроды здольнасці, Ка-

[79] Паводле яе слоў, міма Рафаэля «прайшла са спакойным сэрцам, а ля Мікеланджэла знямела душой».

ганец марыў стаць мастаком. У 1885—1888 гг. ён вучыўся ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства, пазней пэўны час займаўся ў вучылішчы Шцігліца ў Пецярбургу. З-за адсутнасці сродкаў вучобу не закончыў, але заняткаў мастацтвам пазней ніколі не пакідаў. У снежні 1905 г. за агітацыйную дзейнасць сярод сялянства ў Койданаве К. Каганец трапіў у мінскую турму, дзе прасядзеў да мая 1906 г. У другі раз апынуўся за кратамі ў 1910 г. за ўдзел у рэвалюцыйным руху. Як зазначае С. Александровіч, «за турэмнымі засценкамі пісьменнік не падаў духам, многа пісаў і маляваў» [80]. У лістах мастака з мінскай турмы ёсць звесткі аб тым, што ён маляваў беларускія тыпы, сцэнкі, ілюстраваў творы Я. Коласа.

Сярод ранніх твораў К. Каганца вылучаецца плакат «З новым рокам!» (1905). Новы год на ім адлюстраваны ў выглядзе беларускага селяніна ў нацыянальнай вопратцы з касой у левай і факелам у правай высока ўзнятай руцэ; стары год К. Каганец паказаў у вобразе рускага цара, які палахліва і таропка ўцякае ад беларуса-рэвалюцыянера. Пры ўсёй мастацкай недасканаласці значэнне плаката «З новым рокам!» цяжка пераацаніць. У гісторыі мастацтва гэта была першая спроба стварыць вобраз беларуса-рэвалюцыянера, не забітага і прыніжанага (як, напрыклад, у літаграфіі Ю. Азямблоўскага «Славянскі нявольнік»), а гордага і смелага, які ўзняўся на барацьбу за права «людзьмі звацца». Ясны і выразны, ярка нацыянальны па задуме, лаканічны паводле выканання плакат К. Каганца можна лічыць першым сапраўдным беларускім плакатам.

Відаць, у 1905 г. створана Каганцом і вострая карыкатура на царызм «Пахаванне Свабоды» ў чатырох малюнках [81]. На першым малюнку Свабоду ў труне адпявае тоўсты лысы поп з кадзілам. Але вось крышка труны прыўзнялася — да яе імгненна кінуліся жандары, каб не даць Свабодзе ўзняцца з труны. У заключным малюнку адлюстравана кульмінацыя сцэны: Свабода ў выглядзе гордай жанчыны смела і непакорна ўзнялася з труны са шпагай у правай руцэ; жандары падаюць, палахліва лезе пад стол тоўсты поп.

У гэтай карыкатуры К. Каганец удала выкарыстаў прыём выяўленчага апавядання, якім мастакі-сатырыкі шырока карыстаюцца і ў нашы дні. Малюнак вылучаецца яснасцю задумы, тэма ў ім вырашана публіцыстычна востра, даходліва, гранічна выразна. Гэтаму садзейнічае і ўпэўнены контур.

Нешматлікія станковыя творы К. Каганца сведчаць, што ён свядома браў тэмы з жыцця народа, пераважна сялян, акцэнтаваў увагу на асаблівасцях яго побыту, адзення і г. д., імкнуўся адлюстраваць характэрны беларускі пейзаж.

Такі малюнак тушшу «За сахою»: беларускі селянін арэ зямлю на худых валах, сціплы навакольны краявід. Як і ў іншых творах К. Каганца, тут адчуваецца, што аўтар не меў значнай прафесійнай падрыхтоўкі, але малюнак зроблены з любоўю, пранікнёна, прасякнуты хваляваннем. Ды і скампанаваны выдатна: фігура селяніна, дадзеная амаль са спіны, удала ўпісана ў пейзаж, добра намаляваны валы, ралля. Вядомы і іншыя малюнкі мастака: «Маці», «Буслы», «На ростаньках» і інш. «Толькі ў карыкатурах,— піша М. Арлова,— накіраваных супраць царызму, Кастравіцкі стварае вобразы, у якіх выяўлена, хоць, можа, без дастатковай мастацкай сілы, прага

[80] Каганец К. Творы. Мінск, 1979. С. 7 (Прадмова).

[81] Рэпрадуцыравана ў кнізе М. С. Кацара «Выяўленчае мастацтва Беларусі дарэвалюцыйнага перыяду» (Мінск, 1969. С. 196).

да дзеяння, да барацьбы. У іншых працах Кастравіцкі імкнецца падаць народныя вобразы надта ўжо пакорнымі (ён нават месца адводзіць ім як бы другараднае — у рознага роду прыкладным жывапісе і скульптуры); гэтыя вобразы атрымліваюцца ў яго дробнымі і пасіўнымі...» [82]

У альбоме «Изобразительное искусство БССР» (М.; Л., 1932. С. 28) змешчана рэпрадукцыя яго твора «У беларускай вёсцы» (1908). Пад акном сялянскай хаты на прызбе сядзіць сляпы лірнік, побач — яго павадыр, хлопчык з кійком і торбай. З вялікім спачуваннем сяляне слухаюць сумныя песні лірніка. Малюнак не зусім упэўнены, нават наіўны. Але задума і кампазіцыя вельмі жыццёвыя, тыпова беларускія, што характэрна для большасці работ К. Каганца.

Працаваў К. Каганец і ў кніжнай графіцы. Як ужо адзначалася, у мінскай турме ён праілюстраваў творы Я. Коласа. На жаль, 12 зробленых малюнкаў не захаваліся.

У 1910 г. Каганец зрабіў вокладку да працы Я. Коласа «Другое чытанне для дзяцей беларусаў». На фоне зімовага краявіду з засыпанымі снегам хатамі вясковы хлапчук з кнігай. Пры ўсёй прастаце задумы ў рабоце Каганца адчуваюцца пранікненне ў сутнасць з'явы, сімпатыя да маленькага героя, любоў да беларускага пейзажу.

Каганец зрабіў вокладку і для ўласнай кнігі, якая павінна была выйсці яшчэ да рэвалюцыі. У ёй мастак шырока выкарыстаў матывы народнага мастацтва, ткацтва, разьбы па дрэву [83].

Мастацкая спадчына К. Каганца невялікая. Раннія яго творы (прыкладны жывапіс па дрэве з адлюстраваннем народных тыпаў) убачылі свет на першых беларускіх выстаўках у 900-я гады. Больш поўна яны былі прадстаўлены ў паслякастрычніцкі перыяд на выстаўках беларускіх савецкіх мастакоў.

Цесна звязаў свой лёс з народам і Язэп Нарцызавіч Драздовіч (1888 — каля 1954) [84].

Нарадзіўся ён у засценку Пунькі Дзісенскага павета Віленскай губерні (зараз Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.) у сям'і незаможнага шляхціца-арандатара. Пасля заканчэння школы ў Дзісне васемнаццацігадовы мастак паступіў у Віленскую рысавальную школу, дзе вучыўся ў прафесара І. П. Трутнева. Мастацкі светапогляд Я. Драздовіча сфарміраваўся пад уплывам Я. Купалы, Я. Коласа, Цёткі, К. Каганца і іншых дзеячаў нашай культуры. У творчым фарміраванні мастака значную ролю адыграла газета «Наша ніва», з якой ён пачаў супрацоўнічаць з восені 1908 г.[85] Паводле ўспамінаў мастака П. Сергіевіча, Я. Драздовіч так выказваў сваё творчае крэда: «Рысуй народ, падай чалавека працы. Рысуй яго хату і дзяцей, раскажы пра яго мару і долю. Падымі некранутыя пласты гісторыі» [86].

І ён здзейсніў гэту задачу. Нягледзячы на вялікія цяжкасці, у якіх жыў, працаваў, ён стварыў выдатныя творы, якія ў 1979 г. былі паказаны на яго персанальнай выстаўцы ў Мінску. Гэта выстаўка стала сапраўдным адкрыццём таленту Драздовіча — графіка, жывапісца, вучонага-этнографа і пісьменніка [87].

---

[82] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 46.

[83] Рэпрадуцыравана ў кн.: Каганец К. Творы. С. 13.

[84] Аб яго жыцці і творчасці гл.: Ліс А. Шляхі і пошукі // Полымя. 1964. № 3. С. 152—168; Ён жа. Вечны вандроўнік. Мінск, 1984; Шматаў В. Мастацкі сусвет Язэпа Драздовіча // Літ. і мастацтва. 1979. 8 ліп.

[85] Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 26.

[86] Ліс А. Шляхі і пошукі. С. 160.

[87] У 1931 г. у Вільні выйшла яго кніга «Нябесныя бегі». Пазней мастак напісаў «Тэорыю рухаў», рукапіс якой адаслаў Я. Коласу.

Раннія графічныя творы мастака, якія экспанаваліся на выстаўцы, датуюцца 1910 г. Драздовіч у іх аддаў даніну сімвалізму, меўшаму пашырэнне ў рускім мастацтве пачатку XX ст. Але яго сімвалы адметныя: мастак звяртаецца да вобразаў роднай зямлі, адзін з першых імкнецца стварыць сімвалічную выяву Беларусі. На адным з малюнкаў адлюстравана жанчына-беларуска, якая паказвае шлях у будучыню; побач руіны старажытных замкаў, а ўдалечыні — ззяючы сонечны горад. У малюнку яшчэ адчуваецца рука вучня: у штрыхоўцы няма лаканізму, кампазіцыя празмерна ўскладнена. Але думка, мастацкая ідэя выказаны ясна і выразна. Магчыма, малюнак быў зроблены для «Нашай нівы», з якой аўтар быў цесна звязаны.

У 1909 г. Драздовіч выконвае вокладку для першага «Беларускага календара на 1910 год». Тут таксама адчуваецца імкненне да сімволікі: араты-селянін, яркае сонца, што ўздымаецца над гарызонтам. Побач шэрая вёска, а на старым, абламаным дрэве сімвал варожых сіл — сава[88]. Твор прасякнуты думкай аб будучыні беларусаў, аб іх імкненні да волі, да святла. У кампазіцыі ёсць кампаненты, якія пазней, у спелых творах майстра, загучаць у поўную моц: сімвал волі, святла — сонца (яго асабліва любіў маляваць Драздовіч), сімвал варожых сіл — сава.

У ранні перыяд творчасці Драздовіч шмат працуе і ў жанры графічнага пейзажа («Стадолішча», 1907 і інш.). Гэта краявіды роднай мастаку Дзісеншчыны, сціплыя куточкі беларускай прыроды, намаляваныя з любоўю і мастацкім пачуццём.

У 1914 г. ён выканаў вокладку да зборніка вершаў К. Буйло «Курганная кветка». Яна вырашана проста і лаканічна: буйным планам намалявана на ёй загадкавая сімвалічная кветка, сілуэт якой нагадвае галаву жанчыны. Малюнак выкананы смелай, энергічнай штрыхоўкай.

Графічныя творы 1915—1916 гг. («Архітэктурныя фантазіі», віньеткі для друку) зроблены не без уплыву пецярбургскага «Свету мастацтва». Зноў Драздовіч часта звяртаецца да алегорый, сімвалаў.

Высокую ацэнку Я. Драздовічу даў М. Танк: «Гэта надзвычай арыгінальны, цікавы і таленавіты чалавек, які ў нашых умовах жыцця (буржуазнай Польшчы.— *В. Ш.*) сланяецца, не знаходзячы сабе месца. Арыгінальныя яго карціны, напісаныя гуашшу, акварэльнымі фарбамі, на гістарычныя і касмічныя тэмы не толькі здзіўляюць сваім новым баччаннем свету, але змушаюць задумацца над тым яшчэ неразгаданым, што акружае чалавека. Зарысоўкі ж яго народных тканін, дываноў, паясоў, зробленыя падчас яго бясконцых вандровак па Заходняй Беларусі і падараваныя музею,— рэдкі скарб, якому некалі цаны не будзе»[89].

Уклад Я. Драздовіча ў развіццё выяўленчага беларускага мастацтва пачатку XX ст. вельмі прыкметны, значны. Ён следам за К. Кагáнцом падпісвае свае творы па-беларуску. Яго выяўленчая творчасць сугучна актуальным праблемам развіцця тагачаснай беларускай культуры, якой творца да канца служыў няўрымсліва, аддана, смела.

У 1902 г. у Пецярбургу студэнты-беларусы арганізоўваюць «Круг беларускай народнай прасветы і культуры» («Круг беларускі»). Ён ставіў мэтай выданне і распаўсюджванне кніг на роднай мове, імкнуўся звярнуць увагу грамадскасці на беларускі народ і яго мову, на сацыяльную няроўнасць, цяжкае становішча працоўнага ся-

---

[88] Малюнак быў узноўлены на вокладцы «Беларускага календара на 1928 год» (Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 27).

[89] Танк М. Лісткі календара. Мінск. 1970. С. 178.

лянства. «Круг беларускі» выдаў «Вязанку» Я. Лучыны, «Калядную пісанку» (абедзве ў 1903), «Казкі», «Велікодную пісанку» (абедзве ў 1904). Яны аформлены дужа сціпла, і, як заўважыў Ц. Гартны, «усёю сваёю істотаю сімвалізуюць тагачаснае становішча беларускай культуры» [90]. Просты шрыфт, кепская папера, адсутнасць малюнкаў — характэрныя рысы ранніх беларускіх выданняў, якія друкаваліся на гектографе або літаграфскім спосабам.

У 1906 г. у Пецярбургу была заснавана суполка «Загляне сонца і ў наша аконца». Яна мела свае агенцтвы ў Мінску, Віцебску, Гродна, Магілёве, Гомелі, Вільні, Варшаве, куды паступалі ў продаж яе выданні. Гэта былі падручнікі «Беларускі лемантар, або Першая навука чытання» К. Каганца, «Першае чытанне для дзетак беларусаў» Цёткі, «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» Я. Коласа; творы Я. Купалы «Жалейка», «Сон на кургане», «Шляхам жыцця», Я. Коласа «Батрак», Ц. Гартнага «Песні», У. Галубка «Апавяданні», З. Бядулі «Абразкі» і інш.[91] З мастацка-тэхнічнага боку выданні суполкі таксама вельмі сціплыя. Слабай была матэрыяльная і паліграфічная база, амаль не было ўласных мастакоў. Уціск цэнзуры прымушаў канцэнтраваць увагу перш за ўсё на самім факце друкавання беларускіх кніг, якія часам выдавалі пад выглядам балгарскіх. Сказвалася адсутнасць неабходных шрыфтоў, а таксама незнаёмасць з выдавецкай справай.

Дзеячы суполкі добра разумелі, якое вялікае значэнне ў распаўсюджванні кніг на роднай мове мае іх мастацкае афармленне, таму рабілася ўсё магчымае, каб палепшыць якасць друку і паліграфічны ўзровень. У 1907 г. суполка «Загляне сонца і ў наша аконца» пачала выпускаць падпісную серыю кніг «Беларускія песняры», прычым у абвестцы рэдакцыя паведаміла чытачам, што «выданне будзе дваякае: дарагое на пекнай паперы, быццам старасвецкай, ці на грубой белай, на выбар, у пекнай, з беларускім узорам, вокладцы, з партрэтамі песняроў, падклеенымі на шурпатую паперу...» [92]

Дзеячы суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца» дбалі пра нацыянальную адметнасць мастацкага афармлення, прычым яно выяўлялася ў асноўным з дапамогай народнай арнаментыкі («беларускага ўзору»). Гэта быў плённы кірунак у пошуках нацыянальнага стылю, далейшая эвалюцыя беларускай кнігі (асабліва ў 1920-я гады) пацвердзіла яго перспектыўнасць.

Пры ўсёй сціпласці мастацкага аздаблення выданні суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца» з'явіліся важным крокам у вырашэнні праблемы мастацтва беларускай кнігі. Як дасціпна заўважыў Ц. Гартны, кнігі серыі «Беларускія песняры» можна было ўжо ўзяць у рукі і «паказаць людзям» [93].

Беларускае выдавецтва існавала і пры газеце «Наша ніва» (выдавалася з 1906 г. у Вільні). «Наша ніва» асобна выдала кнігі Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Ц. Гартнага, З. Бядулі і інш. Нярэдка таксама выпускаліся пераклады на беларускую мову твораў рускіх і польскіх класікаў — Л. Талстога, У. Караленкі, М. Горкага, А. Міцкевіча, Э. Ажэшка і інш.[94] Як і іншыя беларускія кнігі, большасць выданняў «Нашай нівы» пазбаўлены афармлення і маюць выгляд брашур з разнароднымі шрыфтамі і даволі кепскай тэхнікай набору, друку.

Разам з тым іменна ў Вільні ўбачылі свет першыя беларускія ілюст-

[90] Полымя. 1925. № 1. С. 118.
[91] БелСЭ. 1971. Т. 4. С. 468.
[92] Полымя. 1925. № 1. С. 119—120.
[93] Там жа.
[94] БелСЭ. 1973. Т. 7. С. 462—463.

217. С. Богуш-Сестранцэвіч. На рынку. Каля 1907

раваныя выданні. Апавяданне Э. Ажэшка «Гэдалі» (1907) аформіў Станіслаў Станіслававіч Богуш-Сестранцэвіч (1869—1927). Нарадзіўся ён у Вільні. Спачатку вучыўся, відаць, у школе І. П. Трутнева, а ў 1889—1894 гг.— у Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у батальнай майстэрні Б. Вілевальдэ.

У акадэміі Богуш-Сестранцэвіч праявіў сябе здольным вучнем. У 1890 г. за эцюд «Бегавы конь» ён атрымаў малы сярэбраны медаль.

Пачынаючы з 1890 г. прымаў удзел у выстаўках Пецярбургскага таварыства мастакоў, на якіх экспанаваў графічныя лісты з адлюстраваннем сцэн з жыцця беларускага мястэчка і памешчыцкай сядзібы. Іх галоўным героем з'яўляецца просты беларускі селянін-працаўнік, якога мастак паказаў з прыхільнасцю, а часам і з добразычлівай іроніяй.

Вярнуўшыся ў Вільню, Богуш-Сестранцэвіч прымае актыўны ўдзел у мастацкім жыцці, супрацоўнічае ў рэдакцыях газет і часопісаў, у тым ліку і ў беларускім выдавецтве газеты «Наша ніва».

З Вільні часта выязджае ў Мінск і іншыя беларускія гарады і мястэчкі, дзе назірае жыццё і побыт працоўнага народа. Дапытлівы позірк мастака заўважае і цяжкае становішча простых працаўнікоў і марнатраўнае жыццё свецкай знаці. Выдатны рысавальшчык Богуш-Сестранцэвіч робіць шматлікія накіды, якія потым абагульняе, ствараючы яркія, запамінальныя палотны і графічныя лісты. Асаблівую цікавасць уяўляе графічная спадчына Сестранцэвіча. У кампазіцыях «Праца ў фальварку», «Размова», «У мястэчку», «Цыганы», «Злоўлены жывым», «Бегавы конь», «На паляванне» і іншых майстэрства Сестранцэвіча-рысавальшчыка дасягае сваёй вяршыні.

218. С. Богуш-Сестранцэвіч. Размова. Каля 1907

Тэхніка, якой карыстаецца мастак (пяро, туш) лаканічная і простая. Вобразы дзеючых персанажаў яркія, індывідуалізаваныя, нібы выхапленыя з жыцця дапытлівым позіркам мастака.

У лісце «Цыганы» мастак паказаў жыццё шырока распаўсюджанага ў Беларусі племя цыганоў. Артыстызм, з якім мастак адлюстроўвае людзей і коней у складаных ракурсах і руху, выклікае захапленне («Бегавы конь», «Цыганы»).

Нельга не адзначыць яшчэ адну характэрную асаблівасць графічнай манеры Богуша-Сестранцэвіча. Яго чорна-белыя лісты па-свойму жывапісныя. Глядач выразна адчувае халаднаваты бляск скуры варанога каня, белізну жаночай хусткі, чарнату барады цыгана. Такога эфекту мастак дасягае ўмелым кантрастным супастаўленнем чорна-белых тонаў. Гэтым жа прыёмам ствараецца і неабходны настрой у пейзажах «На паляванне», «Размова» і інш.

Цікавай старонкай у творчасці С. Богуша-Сестранцэвіча з'яўляецца яго ўдзел у ілюстраванні кніг на роднай мове. Як ужо адзначалася, ён зрабіў ілюстрацыі да апавядання Э. Ажэшка «Гэдалі».

Па мастацкаму афармленню гэта лепшая тагачасная беларуская кніга. Нямногімі скупымі штрыхамі мастак абмалёўвае характары людзей, з вялікай сімпатыяй паказвае бедняка Гэдалі, вобраз якога дадзены і на вокладцы. Пераканаўча акрэслены пан Карэйба — самазадаволены багацей, які судзіць Гэдалі толькі за тое, што той узяў на яго полі жменьку гароху. Шляхціц Тамкевіч пададзены сродкамі сатыры: перад намі лакей без уласнага погляду і чалавечага гонару. Ілюстрацыі Сестранцэвіча зроблены ў лёгкай, як бы эскізнай манеры натурнага малюнка ці,

дакладней, накіду. Смелым, упэўненым контурам мастак стварае яркія сацыяльныя тыпы.

С. Богуш-Сестранцэвіч вядомы і як майстар шматлікіх твораў станковай графікі. Яго малюнкі кірмашоў з жанравымі сцэнкамі, гутаркамі ля вазоў, выявамі валоў, кароў і г. д. («Размова», «У мястэчку», «Цыганы» і інш.) выкананы віртуозна, з веданнем жыцця. Па майстэрству іх можна параўнаць з работамі славутых рысавальшчыкаў сярэдзіны XIX ст. Выкананыя тушшу і пяром малюнкі вылучаюцца экспрэсіяй і жыццёвасцю. Сакавіты, маляўнічы штрых мастака вельмі жывапісны, артыстычны. Асаблівага майстэрства дасягнуў Сестранцэвіч у перадачы народных тыпаў, кожны з якіх — яркі індывідуальны характар. Акрамя таго, мастак быў добрым анімалістам.

Заканамерным быў удзел беларускай графікі ў рэвалюцыйным рабочым руху. Асабліва ў гэтым сэнсе цікавыя карыкатуры вядомага дзеяча Камуністычнай партыі ўраджэнца Магілёўшчыны П. М. Лепяшынскага, якія друкаваліся ў 1904—1905 гг. на старонках газеты «Искра». П. М. Лепяшынскаму належыць серыя карыкатур, вастрыё якіх было накіравана супраць меншавікоў і апартуністаў у рабочым руху («Як мышы ката хавалі», «Сучасны Сізіф», «Мартаў і яго цень» і інш.). Важна адзначыць, што яны ствараліся пры непасрэдным удзеле У. І. Леніна. «Ільіч смяяўся над маімі малюнкамі да ўпаду і патрабаваў, каб я надрукаваў сваіх «Мышэй» (маецца на ўвазе карыкатура «Як мышы ката хавалі».— *В. Ш.*) з дапамогай літаграфічнага каменя. З гэтага часу ніводная мая наступная карыкатура, што выдавалася на сродкі нашай бальшавіцкай касы, не праходзіла без парад і санкцый Ула-

219. С. Богуш-Сестранцэвіч. Віленскае таварыства. 1915. Вільнюс. ДММ ЛітССР

дзіміра Ільіча...»[95], — успамінаў П. М. Лепяшынскі.

Сатырычныя карыкатуры Лепяшынскага займаюць ганаровае месца ў гісторыі савецкай сатырычнай графікі. Пазней ён пісаў: «Сучасная карыкатура, якая знаходзіць сабе месца хаця б, напрыклад, на старонках «Правды», мае сваім прататыпам тыя карыкатуры на рускае самаўладства, якія змяшчаліся ў дадатках да старой «Искры», ці тыя вясёлыя накіды, якія выходзілі асобнымі лістоўкамі ў 1904—1905 гг., выклікаючы вялікае абурэнне ў лагеры меншавікоў»[96].

Вельмі каштоўныя для нас змешчаныя ў артыкулах П. М. Лепяшынскага весткі, якія характарызуюць погляды У. І. Леніна на сэнс і задачы творчасці карыкатурыста[97].

У цэлым графіка канца XIX — пачатку XX ст.— цікавая і разнастайная галіна мастацкай творчасці. Яна выступае мастацтвам надзённым, актуальным, перадавым. Раней, чым у іншых відах выяўленчай творчасці, у ёй былі ўвасоблены матывы і вобразы рэвалюцыйных пераўтварэнняў, былі закладзены першыя цагліны ў падмурак нацыянальнай мастацкай школы.

СКУЛЬПТУРА

Кансалідацыя мастацкіх сіл, актывізацыя культурнага жыцця ў гарадах Беларусі ў канцы XIX — пачатку XX ст. садзейнічала развіццю скульптуры. Узнікшае ў 1898 г. у Мінску Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў арганізавала ў 1902 і 1904 гг. дзве мастацкія выстаўкі, на якіх экспанавалася каля 200 работ, у тым ліку і скульптур. Апрача гэтага, у 1907, 1908, 1911, 1912 гг. польскае культурна-асветніцкае таварыства «Агніска» таксама наладзіла шэраг мастацкіх выставак. Ініцыятарамі іх былі жывапісец Ф. Рушчыц і скульптар Я. Тышынскі. На гэтых выстаўках скульптура была прадстаўлена даволі шырока, аб чым сведчыць каталог выстаўкі 1911 г. у Мінску. На ёй экспанаваліся бюст і тры партрэты невядомых асоб работы А. Краснапольскага, барэльеф і жаночая галава Мадэйскага, кампазіцыя «Успамін» Я. Тышынскага, медальён Траяноўскага і інш. Ф. Рушчыц прадставіў некалькі ўзораў сярэбраных упрыгожанняў, выкананых па яго малюнках (рэльеф з лаўровай галінкай, барэльеф з кветкавай кампазіцыяй).

Развіццё капіталістычных адносін, рост прамысловасці і рэвалюцыйнай актыўнасці мас суправаджаліся прыкметнай дэмакратызацыяй мастацтва. Але дэмакратычны напрамак у скульптуры ў параўнанні з жывапісам, які займаў вядучае месца як сродак выяўлення перадавых дэмакратычных ідэй, фарміраваўся даволі марудна. Скульптары часта знаходзіліся ў баку ад тагачасных грамадска-палітычных пытанняў, нацыянальнай праблематыкі, не стваралі работ вялікага грамадзянскага гучання. Важнай прычынай была адсутнасць афіцыйнай матэрыяльнай падтрымкі скульптуры як віду мастацтва, які ў адрозненне ад жывапісу і графікі асабліва адчуваў патрэбу ў гэтым, бо спантанна, па-за грамадствам развівацца не мог. Заняткі скульптурай падтрымліваліся ў асноўным мецэнатамі, што абумовіла цесную залежнасць майстроў ад густаў і матэрыяльных магчымасцей заказчыкаў. Таму работы скульптараў насілі, як правіла, камерны характар. Гэта былі ў асноўным партрэты прыватных асоб, жанравыя і

[95] Лепешинский П. Н. На рубеже двух эпох: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1956. Т. 1. С. 196.

[96] Лепешинский П. Н. Карикатура на службе пионеров большевизма // Огонек. 1927. № 44.

[97] Лепешинский П. Н. На рубеже двух эпох. Т. 1. С. 196.

анімалістычныя кампазіцыі, якія вельмі часта выконваліся пад уплывам мадэрнісцкіх плыней. Распаўсюджанню мадэрнісцкіх напрамкаў у мастацтве шмат у чым садзейнічала змена арыентацыі ў галіне адукацыі. Пецярбургская акадэмія, якая насаджала абстрактнае, адарванае ад жыцця мастацтва, ужо не магла задавальняць інтарэсы творчай моладзі. Таму яна імкнулася атрымаць мастацкую адукацыю ў Мюнхене, Парыжы, Швейцарыі, што прыводзіла да запазычання мадэрнісцкіх форм з Захаду. Беларускія скульптары часта арыентаваліся на еўрапейскія «сецэсіёны» — мюнхенскі (1812), венскі (1897), які аб'ядноўваў прадстаўнікоў стылю «мадэрн», берлінскі (1899), які ўключаў у асноўным прадстаўнікоў нямецкага імпрэсіянізму. Іх дзейнасць садзейнічала сцвярджэнню як пазітыўных бакоў мастацтва «мадэрна», так і некаторых уласцівых яму ўпадніцкіх тэндэнцый. Творы сецэсіяністаў вылучаліся высокай культурай выканання, цікавасцю да тонкіх душэўных перажыванняў, асабістых пачуццяў, незалежных ад вонкавых падзей і сканцэнтраваных толькі на самім сабе. Гэтаму шмат у чым садзейнічала мяккая імпрэсіянісцкая манера лепкі, якая дапамагала перадаваць гэту няяснасць, неакрэсленасць. Іменна на такіх пазіцыях стаяў скульптар Я. Багушэўскі, які знаходзіўся пад моцным уплывам швейцарскага «сецэсіёна». Сярод яго работ «Мінулыя часы», «Галава Будды» і інш., якія ў поўнай меры характарызуюць кола творчых інтарэсаў скульптара. Так, напрыклад, скульптура «Мінулыя часы» ўяўляе сабой вялікую мужчынскую галаву з маленькай фігуркай аголенай жанчыны побач, якая тварам прыціснулася да пасмаў валасоў мужчыны. Цяжка нават сказаць, які сэнс укладзены скульптарам у гэту выяву, настолькі далёкая яна ад канкрэтнай жыццёвай сітуацыі.

Актыўна працуюць у гэтыя гады скульптары Я. Тышынскі і А. Краснапольскі. Абодва яны вучыліся ў Кракаўскай акадэміі мастацтваў, затым А. Краснапольскі працягваў адукацыю ў парыжскай прыватнай акадэміі Жуліяна. Яны стваралі жанравыя кампазіцыі, лірычныя эцюды, партрэты блізкіх, знаёмых. Вядомы партрэты Э. Адамовіч, сястры мастака-мініяцюрыста Б. Адамовіча, сяброўкі жонкі А. Асвенцімскай, «Жаночы партрэт», «Мужчынскі партрэт», партрэт Т. Шаўчэнкі, выкананыя Я. Тышынскім[98]. Сярод іх вылучаецца поўны элегічнага суму «Жаночы партрэт». Маладая жанчына з тонкімі рысамі далікатнага твару паказана ў глыбокай задуменнасці. Галава яе крыху нахілена ўперад, вочы апушчаны, уся яна ва ўладзе ўспамінаў і асабістых перажыванняў.

З лірычных кампазіцый Я. Тышынскага нельга не назваць «Успамін», «Эскіз», «Эцюд», адзначаныя перадачай тонкіх адценняў душэўнага стану.

У гэтым жа плане працуе і А. Краснапольскі. Ён стварае эцюд аголенай натуры, лірычную кампазіцыю «Сум», «Воблака», «Эскіз», «Акт», «Мадонна», выкананыя ў імпрэсіяністычнай манеры. Адна з іх — «Сум» — паказвае маладую аголеную жанчыну, якая ў задуменні сядзіць на вялікім валуне. Уся яна ва ўладзе ўспамінаў і, здаецца, нішто не можа адарваць яе ад сумнага роздуму. Абагульненыя формы цела быццам ахутвае лёгкая дымка, што яшчэ больш узмацняе атмасферу цішыні, спакою, адзіноты.

Яркім прадстаўніком сімвалізму ў беларускай скульптуры пачатку XX ст. быў К. А. Змігродзкі (1876—1936). Пачатковыя мастацкія веды ён атрымаў у народных майстроў, прафесійную адукацыю ў Кра-

[98] Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской станковой скульптуры. С. 15.

каўскай акадэміі мастацтваў. Працаваў у Парыжы, дзе наведваў майстэрні Радэна, Бушэ. Вярнуўшыся на радзіму, ён жыве ў Віцебску, дзе працуе настаўнікам малявання і з'яўляецца актыўным членам Віцебскай вучонай архіўнай камісіі.

Першыя яго творы «Дзевяты вал», «Казка» і іншыя выкананы ў рэалістычнай манеры. Пасля заканчэння акадэміі ён стварае шэраг работ: «Думка», «Голад», «Насілле», «Крыўда», «Мара», «Прабуджэнне» [99], самі назвы якіх сведчаць, што скульптара хвалююць тэмы сацыяльнай несправядлівасці, грамадскага нераўнапраўя, самавольства чыноўнікаў, але вырашае іх скульптар абстрактна, у духу сімвалізму. Сярод названых работ найбольш выразна сацыяльныя ідэі акрэслены ў кампазіцыі «Голад», якая перафразіруе вядомую работу Бурдэля, усе ж астатнія творы прачытваюцца не адразу, часам іх змест нават цяжка зразумець. Напрыклад, скульптура «Прабуджэнне» ўяўляе сабой ляжачую на зямлі аголеную дзяўчыну. Коршун на спіне дзяўчыны клюе яе ў плячо. Сюжэт яўна алегарычны. Сэнс твора застаецца незразумелым, бо невядома, якое «прабуджэнне» мае на ўвазе аўтар. Фармалістычнымі сродкамі вырашана і скульптура «Думка» — твар мысліцеля на кароценькіх нагах з вісячымі грудзямі і рагамі-пер'ямі, што тырчаць у розныя бакі. Відаць, скульптар імкнуўся паказаць складаны свет чалавечых думак, але гэту тэму ён не змог раскрыць даходліва. Канкрэтная рэальнасць падменена тут светам сімвалаў, адарваных ад рэчаіснасці.

«Мадэрн» у беларускай скульптуры прадстаўлены творчасцю Вацлава Бубноўскага (1865—1945), які атрымаў вядомасць як майстар вытанчанай салоннай скульптуры, што ў свой час упрыгожвала асабнякі і палацы [100]. Нарадзіўся ён у Дубянцы пад Полацкам. Закончыў скульптурнае аддзяленне Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства, затым вучыўся ў Кракаўскай акадэміі мастацтваў, дзе стварыў свае першыя работы («Хлопчык, які іграе на пішчалі» і інш.). Свае веды ў галіне скульптуры ўдасканальваў у Парыжы ў Алжэбера. Вярнуўшыся на радзіму, ён стварае некалькі работ у дрэве і тэракоце: «Галава мадонны», «Хрыстос», «Ваза», партрэт жонкі і інш.

Неўзабаве В. Бубноўскі арганізуе керамічную майстэрню і пачынае выпуск дэкаратыўных ваз і статуэтак для продажу, прычым разыходзіліся яны далёка за межы Беларусі, трапляючы нават у Берлін і Лондан. Ён распрацоўвае ўласны спосаб паціціравання керамікі і шырока карыстаецца ім. Бубноўскі выконвае шэраг партрэтаў у рэалістычнай манеры, сярод якіх вылучаецца «Жаночы партрэт». Гэта партрэт арыстакраткі — маладой жанчыны з тонкім прыгожым тварам і пышнай прычоскай. У яе характэрны з гарбінкай нос, выразна акрэсленыя вусны, спакойны погляд. Твар поўны спакою, шчасця, ціхамірнасці.

Зямной радасцю, весялосцю і бестурботнасцю прасякнуты другі яго жаночы партрэт. Скульптар паказвае маладую прыгожую жанчыну з акруглым тварам, поўнымі пухлявымі вуснамі, кранутымі лёгкай усмешкай. Погляд, накіраваны ўдалячынь, сведчыць аб бесклапотнасці, радасці жыцця.

Трэба адзначыць, што скульптурныя партрэты В. Бубноўскага не вызначаюцца глыбінёй псіхалагічнага раскрыцця вобразаў, аўтар абмяжоўваецца толькі агульнай характарыстыкай чалавека. Некалькі іншая

[99] Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской станковой скульптуры. С. 23.

[100] Там жа. С. 24.

манера ўласціва яго пластыцы дробных форм (статуэткі, дэкаратыўныя кампазіцыі), у якой ён выступае як майстар салоннай скульптуры ў стылі «мадэрн». Гэтыя яго работы вызначаюцца дынамікай, цякучасцю форм і сілуэта, мудрагелістасцю арнаменту характэрных крывалінейных абрысаў, экспрэсіўнасцю рытмаў. Яго персанажы поўныя бестурботнай весялосці, пачуццёвай асалоды: прыгажуню цалуе купідон; аголеныя юнак і дзяўчына ў пацалунку стаяць на вялікай фантастычнай кветцы; юная купальшчыца выходзіць з зарасніку. Нават дэкаратыўныя вазы В. Бубноўскі ўзбагачае фігурнай пластыкай. Так, на адной з ваз паказана аголеная німфа, якая слухае ігру фаўна на свірэлі. Яна томна адкінулася назад, абаперлася на выцягнутыя рукі і павярнула галаву ў бок музыкі.

Дробная пластыка В. Бубноўскага экспанавалася ў мастацкіх салонах Варшавы. Яна карысталася попытам і ўяўляла сабой першыя ўзоры керамічных вырабаў, прызначаных для насельніцтва.

Пэўнае развіццё атрымлівае ў гэты перыяд анімалістыка. У гэтым жанры працуе Генрых В е й с е н г о ф (1859—1922). Сам ён быў заўзятым паляўнічым і, відаць, паляўнічыя ўражанні дапамагалі яму ствараць дынамічныя вобразныя фігуркі, як, напрыклад, «Мядзведзяня». Гэта скульптура экспанавалася на выстаўцы 1911 г. у Мінску.

З анімалістыкай звязана творчасць і М. П. М і х а л а п а (1886—1979). Разам з Я. Купалам і іншымі прадстаўнікамі беларускай інтэлігенцыі ён горача абмяркоўваў праблемы развіцця беларускай культуры. Не без уплыву апошняга М. Міхалап паступіў на аддзяленне керамікі ў вучылішча Шцігліца ў Пецярбургу. Улюбёны ў родную прыроду і жывёльны свет, ён стварае шэраг анімалістычных работ. Сярод іх «Трус», «Грак», «Зубраня» (апошняя экспанавалася ў 1915 г. у Мінску на выстаўцы «Мастакі — воінам»).

У творчасці некаторых скульптараў знаходзіць адлюстраванне і нацыянальная тэматыка, якая выпрашаецца, праўда, ілюстратыўна. Характэрныя ў гэтых адносінах творы беларускага пісьменніка і мастака Карудя К а г а н ц а (1868—1918). У гады вучобы ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, ваяння і дойлідства ён робіць вялікія поспехі ў галіне скульптуры і атрымлівае за свае работы «першыя нумары» [101]. У вучылішчы ён стварыў скульптуры «Галава Хрыста» і «Галава Івана Грознага».

З больш позніх скульптурных твораў Каганца вядома яго драўлянае «Распяцце», дзе Хрыстос нагадвае ўлюбёны тып беларуса ў малюнках самога Каганца. Згодна з народным звычаем, «Распяцце» афарбавана ў белы колер, і толькі галава ў прыгожа завітым калючым вянку і ручнік ля пояса з народным арнаментам, ды вусы, бровы і невялікая барада — бурага колеру. Другая работа — барэльеф са слановай косці, зроблены ў 1910 г.[102] Ён адлюстроўвае вельмі распаўсюджаны ў літаратуры і мастацтве сюжэт — сустрэчы хлопца з дзяўчынай каля пералаза. Скульптар любоўна перадае кашулю, гарсэцік і андарак дзяўчыны, камізэльку і кашулю хлопца, завязаную жычкай ля шыі і падпяразаную паяском. Фігуры прасякнуты рухам, напружанасцю, але ў прапрацоўцы фону адчуваюцца стылізатарскія тэндэнцыі. Характэрна, што праяўленне нацыянальнага аўтар бачыць толькі ў перадачы асаблівасцей адзення, побыту, што сведчыць аб пэўнай абмежаванасці яго поглядаў.

Трэба адзначыць яшчэ адну галіну творчых пошукаў К. Каганца, звя-

---

[101] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 45.

[102] Каспяровіч М. Карусь Каганец // Маладняк. 1928. № 10. С. 92—93.

заную з упрыгожаннем быту. Ён стварае шмат узораў арнаментальнай аздобы гліняных вырабаў, вокнаў, лаў, сталоў, паліц, шафаў, сякер. Вядома таксама шмат розных бытавых рэчаў, зробленых і аздобленых ім самім: ночвы, настольныя скрынкі, палічкі і г. д. Іменна такім чынам, уносячы ў побыт прыгажосць, Каганец імкнецца палепшыць і аблегчыць цяжкае жыццё народа.

Хаця скульптурная спадчына К. Каганца і нешматлікая, тым не менш і яна, і яго мастацкая праграма ўяўляюць значную цікавасць і з'яўляюцца каштоўным укладам у беларускую культуру.

Побач са станковай пэўнае распаўсюджанне атрымлівае і манументальная скульптура. У гэты перыяд ствараюцца помнікі, прысвечаныя

220. Помнік у гонар перамогі рускіх войск пад Лясной. 1908. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.

гераізму і патрыятызму народа, якія ўслаўляюць вечную і непарушную дружбу паміж рускім і беларускім народамі, увекавечваюць вобразы доблесных абаронцаў роднай зямлі. На жаль, многія з гэтых помнікаў былі знішчаны ў гады першай сусветнай, грамадзянскай і Вялікай Айчыннай войнаў.

Захаваўся да нашых дзён помнік героям Айчыннай вайны 1812 г. у Віцебску, устаноўлены ў 1912 г. (архіт. І. А. Фамін). Ён мае выгляд чатырохграннага абеліска, выкананага з чырвонага граніту. Абеліск пастаўлены на часткова расчлянёны прамавугольны п'едэстал і завершаны выявай двухгаловага арла. На вертыкальнай плоскасці п'едэстала — пліта з надпісам. Кампазіцыя помніка, яго колеравае вырашэнне ствараюць уражанне строгасці і велічнасці.

Некалькі ў іншым плане вырашаны помнік, устаноўлены ў Кобрыне ў гонар 100-годдзя з дня перамогі ў Айчыннай вайне 1812 г. (архіт. Д. Маркаў). Помнік адноўлены ў 1951 г. скульптарам М. Керзіным. Ён складаецца з пастамента, зробленага з гранітных валуноў, які нагадвае скалу, і ўстаноўленага на ім бронзавага арла з распасцёртымі крыламі і лаўровым вянком у кіпцюрах. На фасадзе і бакавых гранях пастамента тры мармуровыя дошкі. На пярэдняй — мемарыяльны надпіс, на бакавых — пералічаны палкі і часці рускай арміі, што ўдзельнічалі ў бітве пад Кобрынам.

Цікавы помнік быў пастаўлены ў в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.), дзе рускімі войскамі была атрымана перамога ў бітве са шведамі. Помнік устаноўлены ў 1908 г. у гонар 200-годдзя перамогі (скульпт. А. Обер). Ён уяўляе сабой пастамент у выглядзе гранітнай скалы, на вяршыні якой выява арла, што топча шведскі сцяг са зламаным дрэўкам. Драматызм барацьбы і пафас перамогі падкрэсліваюць магут-

ны размах крылаў птушкі, напружанасць яе рухаў. Крыху ніжэй — выява лаўровага вянка і дошка з пералікам рускіх палкоў — удзельнікаў бітвы.

Акрамя названых у гэты перыяд ствараюцца мемарыяльныя помнікі, якія не вызначаюцца высокімі мастацкімі якасцямі. Яны больш здробненых форм і ў сваёй аснове эклектычныя. Многія з іх толькі з вялікай агаворкай могуць быць аднесены да разраду мастацкіх твораў, але гэтыя помнікі характарызуюць карціну агульнага стану мемарыяльнага мастацтва канца XIX — пачатку XX ст., дапаўняюць нашы ўяўленні аб ім.

Канец XIX — пачатак XX ст. адзначаны актывізацыяй рэлігійнай прапаганды, інтэнсіўным будаўніцтвам цэркваў, узмацненнем царкоўнай цэнзуры. У сувязі з гэтым і ў мемарыяльнай пластыцы зрушваюцца мастацкія акцэнты. Самай распаўсюджанай формай помніка становіцца крыж, які выконваецца ў розных матэрыялах — мармуры, граніце, чыгуне, гіпсе. Крыжы ўпрыгожваюцца скульптурнымі выявамі Хрыста, анёлаў, медальёнамі і вянкамі. Так, на могілках у в. Сноў (Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.) установлены чыгунны крыж, абвіты вянком з руж, прычым і крыж і яго абрамленне выкананы ў барочным стылі. Крыж, абвіты ланцугамі і дубовымі лісцямі, установлены на могілках у Гродна. У сяродкрыжжы — медальён з выявай Хрыста, выкананы некалькі натуралістычна.

Не менш распаўсюджанымі ў надмагільных помніках былі і выявы анёлаў на пастаментах. Анёлы паказваліся ў малітоўнай позе або з крыжом у руках (в. Дварэц Дзятлаўскага р-на Гродзенскай вобл., пасля 1905 г.; в. Гошчава Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл., пасля 1898 г.).

Для мемарыяльных збудаванняў канца XIX — пачатку XX ст. характэрна ўзмацненне ролі архітэктуры. Вельмі часта помнікі выконваліся ў выглядзе перапрацаваных антычных ахвярнікаў, парталаў, каплічак, якія завяршаюцца крыжамі. Каплічкі (асабліва чыгунныя) часта нагадвалі гатычныя збудаванні. Змяшчалася ў іх, як правіла, выява маці боскай у поўны рост у малітоўнай позе. Такія надмагіллі станавіліся храмамі-помнікамі, а скульптура прызначана была раскрыць і дапоўніць гэту тэму. Часам помнікі вырашаліся толькі архітэктурнымі сродкамі, без скульптуры. Іменна такія помнікі вызначалі агульны выгляд гарадскіх могілак.

Ствараюцца помнікі і ў інтэр'ерах культавых збудаванняў. У якасці прыкладу можна прывесці помнік беларуска-польскаму паэту Уладзіславу Сыракомлю, пастаўлены прыхільнікамі яго таленту ў 1902 г., у 40-ю гадавіну з дня смерці «вясковага лірніка» (касцёл Божага цела ў Нясвіжы). Прамавугольнай формы стэла, якую вянчае крыж, упрыгожана медальёнам з пагруднай выявай паэта. Пад медальёнам надпіс, які займае цэнтральную частку стэлы. На ніжняй частцы пастамента рэльефныя выявы ліры і лаўровай галінкі, на якіх разгорнуты світак і гусінае пяро. Мастацкі вобраз помніка будуецца на бездакорна знойдзеных прапорцыях стэлы, на суадносінах яе мас з надпісам і рэльефнымі выявамі.

Мемарыяльныя помнікі, якія ўстанаўліваліся ў культавых збудаваннях і на могілках, ствараліся не толькі мастакамі-прафесіяналамі, але ў большасці выпадкаў самавукамі, асабліва ў правінцыяльных гарадах і сельскай мясцовасці. Іменна ім даводзілася выконваць асноўныя заказы насельніцтва. З гэтай мэтай у многіх беларускіх гарадах узнікаюць нават скульптурныя майстэрні, як, напрыклад, майстэрні Шышкевіча і Качана ў Гродна. Шышкевіч быў скульптарам-партрэтыстам, але нешматлікасць заказаў вымусіла яго пераключыцца на выкананне надмагільных помнікаў, многія з якіх за-

хаваліся да нашых дзён. Сярод яго работ — помнік Я. Памерапскаму на могілках у Гродна, выкананы з вапняку. Ён уяўляе сабой фігуру плакальшчыцы, якая абаперлася адной рукой на зламанае дрэва. У руцэ яна трымае патухшы факел, увянчаны вянком, у другой — букет кветак. Вобраз плакальшчыцы з прыгожым, крыху задумлівым тварам, мяккай лініяй валасоў, зачасаных назад, вельмі лірычны, поўны глыбокага смутку.

Да помнікаў гэтага тыпу можна аднесці і надмагілле самога Шышкевіча, які пражыў усяго 29 гадоў. Выканана яно з вапняку невядомым скульптарам і складаецца з высокага п'едэстала, які вянчае фігура плакальшчыцы. Захавалася рэльефная выява майстра, выкананая ў мармуры і акаймаваная кіпарыснай галінкай. Мармуровы рэльеф і тэкставыя накладкі ствараюць пэўны дэкаратыўны эфект.

У майстэрні Качана ў Гродна таксама выраблялiся надмагільныя помнікі, але ў некалькі іншай манеры. Яны выразаліся з каменя і мелі выгляд стылізаванага дрэва, на зрэзе якога змяшчалі крыж або разгорнуты світак. Апрацоўка паверхні каменя нагадвала фактуру кары дрэва, а сучкі або зрэзы старанна паліраваліся. Шматлікія помнікі гэтага тыпу вызначаліся строга прадуманымі рашэннямі.

Глыбока ўражваюць дзіцячыя надмагіллі, выкананыя ў сваёй большасці мастакамі-самавукамі. На могілках в. Копцеўка Гродзенскага раёна захавалася надмагілле пяцігадовага хлопчыка (пасля 1906 г.). У матросцы і кароценькіх штанах хлопчык сядзіць на камені, па-дзіцячы скрыжаваўшы ногі ў высокіх бацінках. Кампазіцыя помніка вызначаецца натуральнасцю, трактоўка вобраза — глыбокай рэалістычнасцю.

Такім чынам, мемарыяльная пластыка канца XIX — пачатку XX ст. адзначана ў большасці сваёй эклектычнымі рашэннямі. У складаных умовах праходзіла развіццё і станковай скульптуры. Хаця ўдзельная вага яе ў выяўленчым мастацтве Беларусі была даволі значнай, тым не менш маштабных работ створана не было. Скульптура не адыгрывала значнай ролі ў духоўным жыцці народа, а абслугоўвала буржуазныя колы і адлюстроўвала іх густы. Дэмакратычны напрамак у гэтым відзе мастацтва быў прадстаўлены яшчэ даволі слаба. І тым не менш гэта быў заканамерны этап, які дае ўяўленне аб стане і напрамках развіцця станковай скульптуры канца XIX — пачатку XX ст.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Складаныя сацыяльна-палітычныя ўмовы развіцця грамадства ў канцы XIX — пачатку XX ст. адбіліся на стане і характары дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Інтэнсіўнае развіццё прамысловасці моцна пацясніла рамесніцкую вытворчасць дэкаратыўных вырабаў. Цэхавае рамяство прыходзіць у заняпад, на першы план выступае фабрычна-заводская вытворчасць, танная масавая прадукцыя якой выцясняла з рынку рамесніцкія вырабы. У дэкаратыўна-прыкладным мастацтве праявіліся эклектычныя рысы, адначасова заўважаюцца пошукі новых сродкаў выразнасці, якія б адпавядалі ўмовам таго часу. На гэтай аснове ўзнік і заваяваў вядучыя пазіцыі стыль «мадэрн». Ён захапіў у асноўным мастацкую прамысловасць, дзе нярэдка бытаваў прынцып раздзялення прадукцыі на масавую і мастацкую. Адрозненні часта праяўляліся толькі ў нанясенні адпаведнага арнаменту — разьбы, роспісу і інш. Тэндэнцыю механічнага прыстасавання мастацтва да масавай фабрычнай прадукцыі ярка адлюстраваў тэрмін «прыкладное

221. Масленіца і кілішак. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Прыватная калекцыя

мастацтва», які пашырыўся ў Еўропе якраз у канцы XIX ст.[103]

Усе гэтыя асаблівасці і тэндэнцыі найбольш поўна праявіліся ў шкларобстве, якое ў адзначаны перыяд было вядучым відам мастацкай прамысловасці Беларусі.

У канцы XIX ст. на тэрыторыі Беларусі налічвалася 32 буйныя шкляныя прадпрыемствы. Па аб'ёму прадукцыі і колькасці рабочых шкляная прамысловасць Беларусі займала ў Расіі трэцяе месца [104]. Найбольш буйнымі шклозаводамі лічыліся «Нёман А», «Нёман Б», Целяханскі, «Ноўка», «Барысаў», Равяціцкі, «Труды», Чарнянскі і інш. Яны мелі паравыя шліфавальні і ванныя шклоплавільныя печы, механізаваныя цэхі, дзе складвалася шыхта і механічна драбілася фрыта, з якіх варылі шкло. Паравыя рухавікі, механічныя драбілкі, шаравыя млыны, газавыя генератары пачалі ўстанаўліваць з 80-х гадоў XIX ст.

У пачатку XX ст. з'явіліся больш складаныя аўтаматычныя прыстасаванні-прэсы для вырабу тысячнымі тыражамі чайных шклянак, кілішкаў, сподкаў, талерак і іншых відаў посуду, попельніц, асвятляльных прыбораў (галоўным чынам рэзервуараў лямп), выдзіманага лямпавага шкла і абажураў для іх. Пераважала прадукцыя, аздобленая нізкарэльефнымі дэкаратыўнымі элементамі, якія можна атрымліваць пад прэсам. Частка выдзіманага посуду аздаблялася роспісам эмалямі, шліфоўкай і гравіроўкай. Узоры вырабаў закупляліся на лепшых шкляных прадпрыемствах Заходняй Еўропы, пры гэтым мясцовыя майстры ўносілі ўласныя змены ў формы і дэкор. Узоры

222. Дэкаратыўныя вазы. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Мінск. МСБК

барысаўскага і нёманскага шклянога посуду канца XIX — пачатку XX ст., апублікаваныя ў прэйскурантах «Хрустальной фабрики товарищества братьев Краевских «Борисов» у 1904 г. і «Хрустальных фабрик «Нёман» Ю. А. Столле» ў 1911 г., сведчаць, што майстры гэтых заводаў бы-

---

103 Рожанковский В. Ф. Художественная промышленность // История русского искусства. М., 1969. Т. 10. Кн. 2. С. 434.

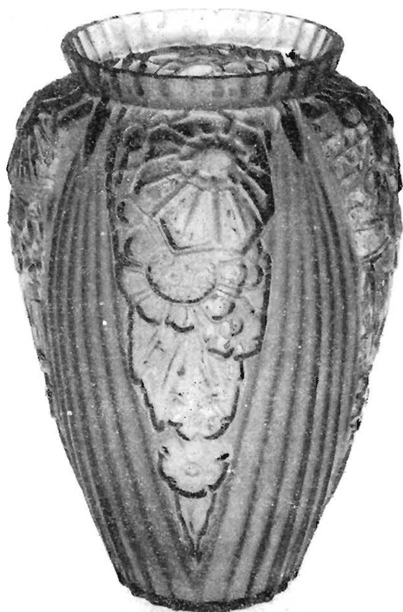
104 Документы и материалы по истории Белоруссии. 1900—1917. Минск, 1953. Т. 3. С. 56.

лі добра знаёмы з заходнееўрапейскім (у прыватнасці, французскім) мастацкім шкларобствам. Акрамя таго, у той час на гэтых заводах працавалі іншаземныя майстры — палякі, аўстрыйцы, чэхі, немцы, сербы, мадзьяры [105].

Вялікі ўплыў на развіццё беларускага мастацкага шкла аказалі міжнародная мастацкая выстаўка, арганізаваная С. П. Дзягілевым у 1899 г. у Пецярбургу [106], а таксама шэраг выставак замежнага мастацтва, якія адбыліся ў Расіі ў канцы 90-х гадоў. Асабліва значнай была першая выстаўка бельгійскага мастацтва ў Пецярбургу і Маскве (1898—1899). Больш трэці яе экспанатаў складалі творы прыкладнога мастацтва, якія дэманстраваліся ў раздзеле «Мастацкія творы ў прымяненні да прамысловасці». Тут былі выстаўлены тыповыя ўзоры прыкладнога «мадэрна»: вазы ў выглядзе архідэй, ірысаў, лілей, бронзавыя макі-падсвечнікі, прэс-пап'е ў выглядзе жаночых галовак з волава і г. д. Выстаўка выявіла і падкрэсліла важную заканамернасць у развіцці мастацкай прамысловасці — хутка ўзрастаючую ролю мастацкай індустрыі.

Увогуле ў канцы XIX ст. склаліся ўмовы для стварэння новага стылю, які адпавядаў машыннай эпосе. Гэтым стылем быў «мадэрн», эстэтыка якога развівала ідэі сімвалізму і эстэтызму. Іменна імкненне знайсці гарманічнае спалучэнне новых машынізаваных метадаў вытворчасці шкляных вырабаў і традыцыйных ручных прыёмаў дэкарыравання шкла ляжала ў аснове ўкаранення стылю «мадэрн» у шкларобства. Мастакі «мадэрна» ўпершыню ў гісторыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва адышлі ад традыцыйных форм і стварылі прынцыпова новыя формы і дэкор.

223. Ваза. 1910—1930 гг. Гута «Нёман». Плоцк (ПНР). Мазавецкі музей



Новыя павевы ў галіне форм і дэкору ўкараняліся ў масавай вытворчасці не толькі на буйнейшых шклозаводах, але і ў в. Старэва [107], Целяханах [108], Нова-Барысаве [109], дзе выраблялiся шклянкі «мадэрн» і «венскія», чаркі «венскія», лямпы

---

[105] Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло: XIX — пачатак XX ст. Мінск, 1984; Banaś P. Szkło huty «Niemen» // Museum Marowieckie w Płocku. 1984. С. 28; Борисовский стекольный // История фабрик и заводов. Минск, 1974. С. 6.

[106] Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков. М., 1970. С. 121.

[107] ЦДГА БССР, ф. 311, воп. 1, спр. 176, л. 104—117.

[108] Там жа, спр. 261 (ч. 1), л. 38, 62.

[109] Там жа, спр. 204, л. 6—10, 16.

«берлінскія» і «венскія», «кветнікі барока», «графіны залочаныя бакара» і г. д.

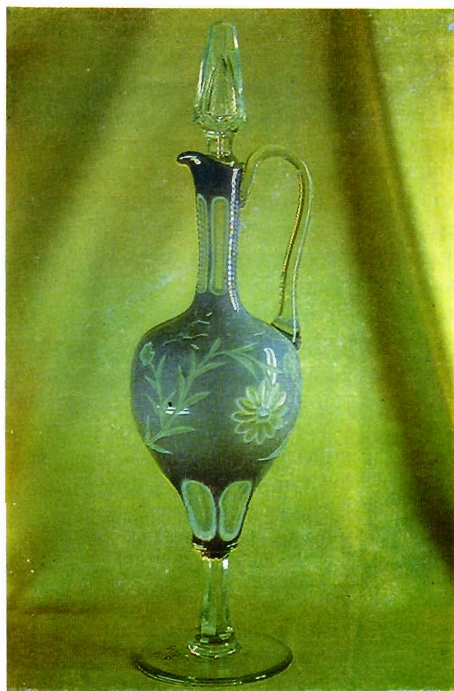
На беларускіх шклозаводах быў досыць высокі ўзровень тэхналогіі варкі каляровага, бясколернага і хрустальнага шкла, розных метадаў фармавання і дэкарыравання, што спрыяла не толькі масаваму вырабу шкляных рэчаў па ўзорах вядомых заходнееўрапейскіх мастакоў, але і стварэнню «прадметаў раскошы», у прыватнасці, на нёманскіх гутах В. Краеўскага і Ю. Столе.

Аналіз форм і дэкору беларускіх шкляных вырабаў гэтага часу сведчыць, што большасць з іх былі творчымі перапрацоўкамі вырабаў французскіх мастакоў Я. Русо (1827—1891) і Э. Гале (1846—1904). Найбольш значны ўклад Я. Русо ў мастацкае шкларобства — стварэнне празрыстых ваз, якія маюць эфект накладнога колеру і пластычна-рэльефныя паверхні ў вазах з непразрыстага шкла[110]. Уплывы творчасці Я. Русо прыкметны ў вырабах шклозавода «Нёман А» і гуты на хутары Маладзіна.

У канцы 90-х гадоў Э. Гале распрацаваў уласны раслінны дэкор (пазней атрымаў назву «натурстыль») для шкляных ваз і лямп у тэхніцы разьбы і траўлення па накладному шматслойнаму шклу, а таксама з эмалевым роспісам, імкнучыся даць самыя разнастайныя выявы кветак і дрэў дакладна, без якой-небудзь стылізацыі, г. зн. батанічныя віды ў чыстым выглядзе. Ён лічыў прыродныя формы і колер зыходнымі пунктамі ў праектаванні ўзораў шкляных вырабаў. Пры гэтым Э. Гале дабіваўся арганічнай сувязі формы, дэкору і тэхналогіі. Такая пазіцыя была прагрэсіўнай, ёй следавалі не толькі ў Францыі, але і ва ўсім свеце.

Беларускія шклаТробы па-свойму інтэрпрэтавалі «натурстыль» Э. Гале, які імпанаваў ім, таму што дазваляў адлюстраваць у шкле родную прыроду, яе флору і фауну. З усіх тэхналагічна-дэкаратыўных тэхнік Э. Гале яны выбралі шматслойны наклад з глыбокім траўленнем (ён пазней атрымаў назву «тэхніка Гале») і роспіс

224. Графін для лікёру. Пач. XX ст. Мінск. ДМ БССР



эмалямі па глушонаму, апалаваму і празрыстаму шклу. Тэхніка роспісу шкла эмалевымі і алейнымі фарбамі атрымала ў гэты час асаблівае распаўсюджанне. Беларускія майстры ўводзілі ў дэкор рэалістычна трактаваныя выявы раслін, дрэў і птушак, найбольш папулярных у народзе. Умоўна матывы роспісаў можна падзяліць на кветкавыя, садавінныя і пейзажныя, у стылі неаракако і неабарока. Сярод кветкавых сустракаюцца выявы вертыкальна размешча-

[110] Рожанковский В. Ф. Стекло и художник. М., 1971. С. 13.

ных і манерна выгнутых сцяблінак з ірысамі, браткамі, званочкамі, васількамі, ландышамі, цюльпанамі, макамі, галінкамі бэзу. Сярод садавінных пераважаюць выявы галінак з вішнямі, чарэшняй, парэчкамі, агрэстам, сланечнікам, вінаградам, яблыкамі. Пейзажныя адлюстроўваюць знаёмыя карціны: возера ў лесе, грыбы над бярозкай, групу бяроз, птушак на галінках дрэў, яловы лес, курганы сярод яловага лесу, хату і вятрак каля лесу, хату на фоне лесу і інш.

Сярод роспісаў у стылі неаракако пераважала спалучэнне ракайльных

225. Ваза. Пач. XX ст. Гута «Нёман». г.п. Бярозаўка Гродзенскай вобл. Музей шклозавода «Нёман»

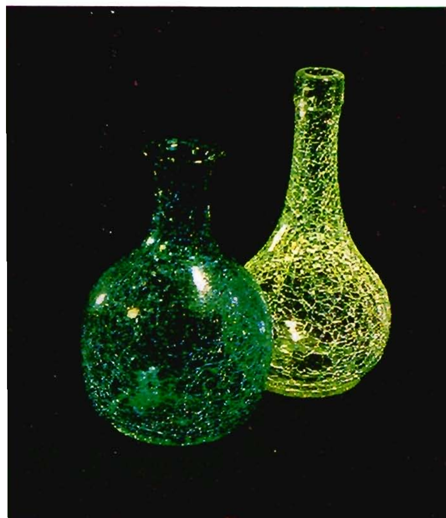
грабеньчыкаў і рамбічных кратаў з кветкавымі матывамі, неабарочныя ўключалі медальёны з выявамі анёлаў і прывабных пухлых дзетак, стылізаваныя манаграмы, якія наследавалі дэкор першай паловы XIX ст.

Вытанчанасцю авальных форм графінаў і чаш бакалаў, зграбнасцю раслінных роспісаў золатам і эмалямі вылучаліся прыборы для крушону на вітых канічных паддонах (такія паддоны называліся ў каталогу «ножка віццю»), што своеасабліва развівала традыцыі беларускага гутніцтва XV—XVIII стст., а таксама прыборы для крушону з высокімі збанамі і бакаламі аваідальнай формы (на круглых сплясканых паддонах і без паддонаў), распісаныя раслiннымі і ракайльнымі матывамі.

Размеркаванне малюнкаў на крывалінейнай паверхні посуду рабілася так, каб уся кампазіцыя роспісу была ў полі зроку. Пейзажныя кампазіцыі набліжаюцца да роспісаў беларускіх народных дываноў.

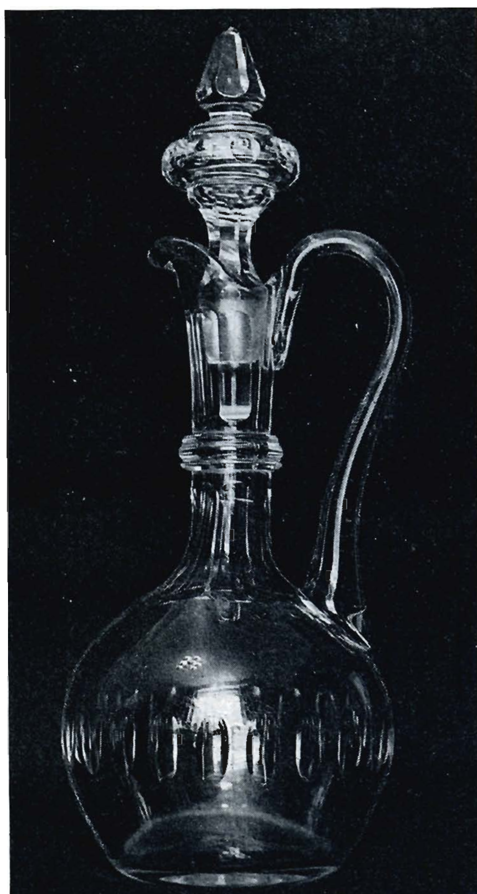
Хоць большасць форм шкляных вырабаў у канцы XIX — пачатку XX ст. стваралася ў адпаведнасці з існуючымі стылямі і напрамкамі ў прыкладным мастацтве Заходняй Еўропы, самабытнасць беларускага мастацкага шкла вызначалася дэкорам, яго тэматыкай, матывамі роспісу, характарам кампаноўкі малюнкаў па плоскасці, колерам шкла і каларытам роспісаў.

226. Бутлікі. Канец XIX — пач. XX ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік



Уплывы стылю «мадэрн» асабліва выразна праявіліся ў вытанчаных прапорцыях і крыху манерных формах ваз для кветак, так званых «кветнікаў». Візітнай карткай «мадэрна» ў Беларусі можна лічыць квадратныя ў плане, масіўныя ў дне вазы з вузкімі стромкімі сценкамі, якія ўверсе ледзь пашыраліся ці заканчваліся кветкавымі пялёсткамі. Іх выраблялі аж да 50-х гадоў XX ст. Вышыня іх вагалася ад 20 да 120 дм. Уплыў «мадэрна» пaглядаецца таксама ў вузкіх высокіх вазах, формы якіх часта паўтаралі стромкія камлі дрэў з імітацыяй карапёў вакол донца; сценкі ваз уверсе спіральна абвіваліся пластычнай выявай вужакі. На сценках вузкіх ваз цыліндрычнай формы размяшчаўся нізкарэльефны дэкор з балотных сцяблоў, асакі і кветак, паверх якіх таксама вілася вужака. Вянчыкі падобных «кветнікаў» завяршаліся пластычна выкапанай выявай кветкі «грамафончыка» (батанічная назва «радыёла»), лісцямі ці пышным «рушам». «Гадзюкападобны» пластычны дэкор ужываўся і на многіх заходнееўрапейскіх гутах. Такім чынам, «мадэрн» закрануў у шкле не толькі арнаментацыю вырабаў, але і іх формы. Многія вазы беларускіх шклозаводаў наследавалі біялагічныя формы, асабліва кветкавыя (яны завяршаліся пластычнай выявай кветкі ці бутона). Донцы іншых ваз аздабляліся зверху пластычнай выявай галінкі з кветкай ружы ці лілеі, нарцыса ці гарлачыка. Некаторыя вазы мелі антрапаморфныя формы: у выглядзе зграбнай жаночай рукі, якая трымае вазачку канічнай формы з кветкавым эмалевым роспісам і інш. Пад уплывам «мадэрна» ствараліся вазы з глушонага блакітнага шкла, нізкарэльефны дэкор адлюстроўваў мясцовы пейзаж (чаплі на фоне забалочанага азярца з лілеямі, гарлачыкамі і асакой), вазы з хвалістымі ці зубчастымі пялёсткападобнымі вянчыкамі.

Выраблялiся вазы, што складаліся з двух кантрастных аб'ёмаў — цыліндра і шара ў верхняй частцы, цыліндра і конуса з «рушападобным» венчыкам, цыліндра і біканічнага завяршэння. Многія вазы ўзвышаліся на паддонах розных форм, падкрэсліваючы вертыкальнасць вырабу, што было характэрнай рысай шкла ў стылі «мадэрн». Гэтаму ж стылю адпавядалі вытанчаныя па прапорцыях графіны для лікёру з пластычна выгнутымі і выцягнутымі па вертыкалі ручкамі, высокімі ножкамі і коркамі; стромкія «ромеры» (бакалы з шырокімі па вусцю чашамі і акруг-



227. Графін. Канец XIX — пач. XX ст. Шклозавод «Барысаў». Прыватная калекцыя

лымі донцамі на высокіх пожках, у тым ліку і па высокіх пустацелых канічных паддонах замест пожак і стоп). На «Нёмане» «ромеры» вырабляліся васьмі ўзораў: трох форм «рыжскія» (з ножкамі «віццю» і з ножкай «абручы»), дзвюх форм «лібаўскія» (са складана мадэляванай ножкай з «яблыкаў» і «дыскаў» і з ножкамі «віццю»), тры віды пад назвай «арыстакрат» (вытанчаных форм чашы на стромкіх і танюткіх «жэрдзепадобных» пожках).

Многія вырабы ў стылі «мадэрн» вабяць тэхнічнай і тэхналагічнай вынаходлівасцю, нечаканасцю мастацкага рашэння. Гэта былі сапраўды повыя вырабы, асабліва па формах, у якіх дамінавала вертыкальная лінія. Нават шарападобныя тулавы лікёрных прыбораў імкнуліся зрабіць моцна выцягнутымі. Класічны ж арнамент «мадэрна» — манерна выгнутыя, амаль графічна выпісаныя сцяблінкі ўюнка з грамафончыкападобнымі кветкамі і клінападобнай формы лісточкамі — у беларускім шкле гэтага перыяду не атрымаў развіцця.

Усе шкляныя рэчы, што вырабляліся на шклозаводах Беларусі ў канцы XIX і да 20-х гадоў XX ст., у залежнасці ад тэхнікі фармавання падзяляліся на прэсаваныя, выдзіманыя ў формы і свабодна фармаваныя.

Сценкі большасці прэсаваных вырабаў, якія выпрабляліся да 1917 г., густа пакрываліся вытанчаным нізкарэльефным дэкорам, які наследаваў неагатычныя і ракайльныя матывы. «Віці аканту», ракайльныя грабеньчыкі і краты, выявы анёлаў, раслінныя галінкі і кветкі мудрагеліста кампанаваліся па паверхні ваз, шклянак, кілішкаў, чарак, лампад, чаш, графінаў, цукарніц. Многія прэсаваныя вырабы з нізкарэльефным дэкорам маціраваліся, што падкрэслівала пластычны характар дэкору і надавала ім большую вытанчанасць. Шэраг прэсаваных вырабаў дадаткова дэкарыраваўся пластыкай (фігуркамі людзей, жывёл, птушак, жгуцікамі каляровых ніцей). Частка прэсаванага посуду мела зааморфныя формы. Напрыклад, «кошычак» (ваза па ножцы для цукерак ці пячэння) пад назвай «кракадзіл» меў выцягнутую чашу, адзін бок венчыка якой нагадваў галаву кракадзіла, а процілеглы быў настолькі выцягнуты і паступова звужаны, што выклікаў уяўленне аб кракадзілавым хвасце. Спалучэнне прэсавання з гутнымі тэхнікамі значна ўзбагачала мастацкі ўзровень вырабаў.

У прэсаваных вырабах, якія наследавалі дэкор шліфаванага шкла, выкарыстоўвалі часта тонкі слой сульфідна-цынкавага накладу, што дапаўняў каляровую палітру вырабаў апалавымі адценнямі. Для прэсаваных вырабаў, акрамя бясколернага і каляровага празрыстага шкла (у тым ліку уранавага і разалін), ужывалі глушонае шкло вельмі прыгожых колераў — блакітнае, ружовае пад назвай «ружа» і «рэзеда», аранжавае, лімонна-жоўтае, чырвонае, малочнае, чорнае. Прымяняўся і вельмі рэдкі дэкор у выглядзе танюткіх накладных жгуцікаў з каляровага глушонага шкла, якімі аздаблялі бясколерныя вырабы. На «Нёмане» вырабляліся 400 мадэлей прэсаванага посуду, на «Барысаве» — 500 (шклянкі, судкі для хрэну, перцу і гарчыцы, воцату, куфлі, кілішкі, крэманкі, цукарніцы, шырока раскрытыя па вусцю вазы на ножках для садавіны, куфэркі для цукру і для туалетных столікаў, скрынкі для круп, чайніцы, талеркі, салатнікі, міскі, сялёдачніцы, падсвечнікі, лампады).

Прэсаваныя вырабы вызначаліся высокім тэхналагічным і часта высокім мастацкім узроўнем цалкам машынізаванага формаўтварэння і аздаблення. Акрамя таго, гэта быў аспоўны від шкла, які набывалі бяднейшыя слаі грамадства, таму што прэсаваныя вырабы былі вельмі таннымі, цана іх вызначалася ў цэнніках за 100 шт., тады як на рэчы

«гладкія» (г. зн. выдзіманыя) — за штуку.

Сярод выдзіманых вырабаў заслугоўваюць увагі сталовыя сервізы, якія розніліся формамі посуду, дэкорам і колькасцю рэчаў. Так, у сервіз «Гладкі» ўваходзіла 57 мадэлей посуду: розных форм і прызначэння збаны, графіны, малочнікі, шклянкі, кубкі, у тым ліку «флеты», бакалы для піва, розных він — шампанскага, пуншу, крушону, кілішкі, крэманкі, «кілішкі для лімону», вазы на высокіх ножках для садавіны («карзіны»), сподкі з чайнымі чашкамі і шклянкамі, судкі для спецый, талеркі на трох ножках, масленіцы, сырніцы, цукарніцы, сальніцы, міскі, блюды, чашкі для паласкання пальцаў і г. д. Акрамя «Гладкага», выраблялі сервізы «Стужкавы», «Стужкавы з зернем», «Стужкавы з косым зернем», «Ніткавы», «Зоркавы», «Гравіраваны», «Фірменны», «Грант косы», «Грант просты», «Арнамент зоркавы», «Пірамід», «Алівіер», «Алівіер новы фасон», «Кляймёны», «Грант», «Рысунак траўлены № 1», «Рысунак траўлены № 14», «Гільяшырны», «Апыляны». Стылістычна блізкія па формах сервізы выраблялiся на многіх шклозаводах Заходняй Еўропы, а таксама Расіі, напрыклад на Дзяцькаўскім хрустальным заводзе (Бранская вобл.). Але сервізы кожнага завода адрозніваліся памерамі, прапорцыямі, характарам дэкору. Асаблівасцю сервізаў нёманскіх і Барысаўскага хрустальных заводаў быў эмалевы роспіс і маціраваныя раслінныя ці геральдычныя рысункі, якія атрымліваліся ў выніку прымянення пескаструменнага апарата ці тэхнікі траўлення кіслотамі.

У канцы XIX — пачатку XX ст. зноў набыло папулярнасць шліфаванае шкло. Гэта былі вырабы пераважна з цяжкага свінцовага крышталя, уся паверхня якіх шліфавалася «ў брыльянт», а таксама глыбокімі паліраванымі гранямі. З граней утвараліся розныя геаметрычныя рысункі: «зоркі», «кусты», «розы», «разеты», «рускі камень». Выкарыстоўвалася і плоскае шліфаванне «ў канты», «у авалы» [111], сярод якіх асабліва вылучаўся «алівіер маскоўскі», а таксама выемчатае шліфаванне пад назвамі «Прага» і «грант» (трыма апошнімі карысталіся барысаўскія шліфоўшчыкі). Адзін від шліфаванага дэкору на нёманскіх заводах называўся «фірменны», на Барысаўскім — «Нёман». Рытмічнае паўтарэнне пэўных элементаў шліфаванага дэкору на крывалінейных сценках сасудаў давала вельмі эфектныя вынікі. Дробныя грані зіхацелі, нібы брыльянтавыя россыпы. Такая плынь у шкле атрымала назву «брыльянтавы стыль», у Расіі — «мальцаўскі стыль», які праіснаваў аж да канца 50-х гадоў XX ст.

Па мастацкаму ўзроўню шкляны посуд беларускіх заводаў на пачатку XX ст. не саступаў вырабам лепшых шклозаводаў Расіі, што адзначалася Камітэтам усерасійскіх сельскагаспадарчых выставак, які ўзнагародзіў Целяханскі завод залатым медалём «За трудолюбие и искусство» за яго рэчы з крышталя і каляровага шкла, а Барысаўскі — вялікім залатым медалём за высокую якасць вырабаў [112]. Вырабы Старэўскага шкло-хрустальнага завода, які выпрабляў хрустальны посуд і лямпы, былі ўдастоены вышэйшай узнагароды «Grand-prix» у 1908 г. на Міжнароднай выстаўцы мастацтва ў Марселі (Францыя) [113]. У 1910 г. вырабы хрустальнай фабрыкі «Барысаў» былі ўдастоены залатога медаля на выстаўцы ў Парыжы [114].

[111] У XVIII — першай палове XIX ст. такая шліфоўка называлася «ў ямкі», у пачатку XX ст.— то «алівер», то «алівіер».

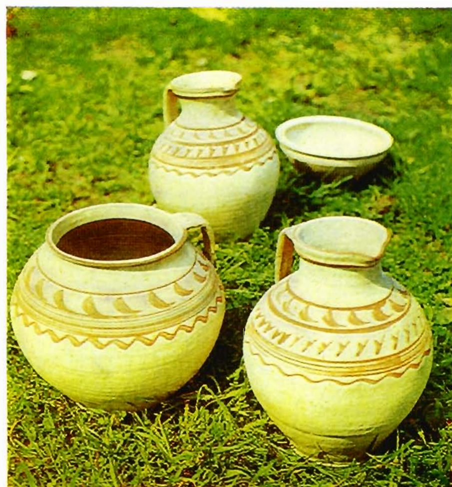
[112] Жаврид М. Ф. Белорусское стекло. Минск, 1969. С. 64.

[113] ЦДГА БССР, ф. 311, воп. 1, спр. 176, л. 113.

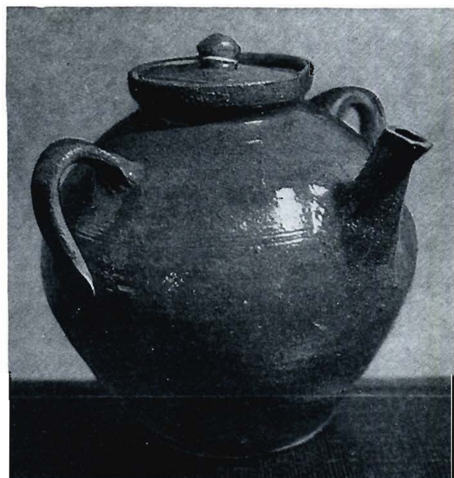
[114] Борисовский стекольный. Мінск, 1974. С. 9.

Складанае становішча перажывала народнае мастацтва, якое развівалася ў выглядзе традыцыйных промыслаў. Адны з іх, не вытрымліваючы канкурэнцыі з фабрычна-заводскай прамысловасцю, занепадалі, другія, наадварот, развіваліся, асабліва тыя, што задавальнялі бытавыя патрэбы бяднейшай часткі сялянства з яго нізкай пакупной здольнасцю. Як сведчаць дакументы, саматужніцкія промыслы пачатку XX ст. абмяжоўваліся галоўным чынам вырабам звычайных бытавых рэчаў: транспартных сродкаў, бандарных вырабаў, збруі, палатна, абутку і інш. [115]

Адным з найбольш пашыраных народных мастацкіх промыслаў, якія прадаўжалі сваё развіццё, было ганчарства. Там, дзе былі запасы добрай гліны,— а на тэрыторыі Беларусі яны ёсць практычна ў любым яе кутку,— ганчарствам часта займаліся цэлыя вёскі, налічваючы па 100—200 ганчароў [116]. Звычайна яны забяспечвалі сваёй прадукцыяй акругу ў радыусе 50—100 км, а майстры з некаторых буйных цэнтраў (Гарадной, Івянца, Дуброўны) траплялі са сваім таварам у Літву, Расію, на Украіну.



228. Белагліняная кераміка. Пач. XX ст. З в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. МСБК



229. Чайнік. Канец XIX ст. З г. п. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі

Асартымент народнага ганчарнага посуду быў досыць шырокі: сталовы (міскі, талеркі, збанкі, кубкі, імбрычкі, масленіцы, сальніцы), для прыгатавання, захавання і транспартавання ежы (цёрлы, гаршкі, слоікі, латушкі, спарышы, глякі), дэкаратыўны (вазоны, вазы, букетнікі) і інш. Але пры ўсёй гэтай разнастайнасці ганчарныя вырабы беларускіх майстроў вызначаюцца досыць агульнымі мастацкімі асаблівасцямі, якія надаюць ім характэрны нацыянальны каларыт. Беларускія ганчары аперыравалі простымі выразнымі фор-

[115] Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917). Т. 3. С. 130—131.

[116] Милюченков С. Белорусское народное гончарство. Минск, 1984. С. 16—17; Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мінск, 1987. С. 15—16.

мамі, у аснове якіх ляжалі шар, цыліндр, конус. Мастацкае аблічча посуду стваралася за кошт своеасаблівай пластычнасці і скульптурнасці, ярка выяўленымі і падкрэсленымі прыроднымі ўласцівасцямі матэрыялу. Складаныя формы і яркі роспіс для традыцыйнага беларускага народнага ганчарства не характэрныя.

Агульныя мастацкія асаблівасці ў розных рэгіёнах Беларусі вырашаліся па-свойму. Ганчарны посуд Падняпроўя (в. Благаўка Шклоўскага р-на, Крычаў, Дуброўна) вызначаецца стройнасцю і вытанчанасцю форм. Дэкор абмяжоўваецца сціплымі хвалістымі паяскамі (старажытны сімвал вады), нанесенымі вострай палачкай на плечыкі посуду ў час яго вырабу. На поўначы Беларусі (Дзісна, Глыбокае) формы посуду масіўныя, ёмкія, устойлівыя, гарлавіны збанкоў нібы раздаюцца ўбакі. Ганчары паўднёва-заходняй Беларусі (в. Гарадная Століпскага р-на, Пружаны, Поразава) аддавалі перавагу прысадзістым шарападобным формам, часта досыць значных памераў.

230. Чорнаглянцаваная кераміка. Пач. XX ст. З в. Пагост-Загародскі Пінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. ДМ БССР

Пэўныя дэкаратыўныя якасці надавала посуду тэхналогія вытворчасці. Розныя гатункі гліны пасля абпалу набывалі досыць шырокую градацыю колераў: ад амаль белага (Гарадная) да чырвона-карычневага (в. Бабінавічы Лёзненскага р-на). Цікавы мастацкі эфект дасягаўся пасля загартоўкі распаленых вырабаў у рошчыне з цеста (такая тэхналогія была пашырана ў сельскіх ганчарных цэнтрах). Светлая тэракотавая паверхня посуду ўпрыгожвалася карычнева-чорнымі, нібы спецыяльна намаляванымі плямамі адвольнага малюнку.

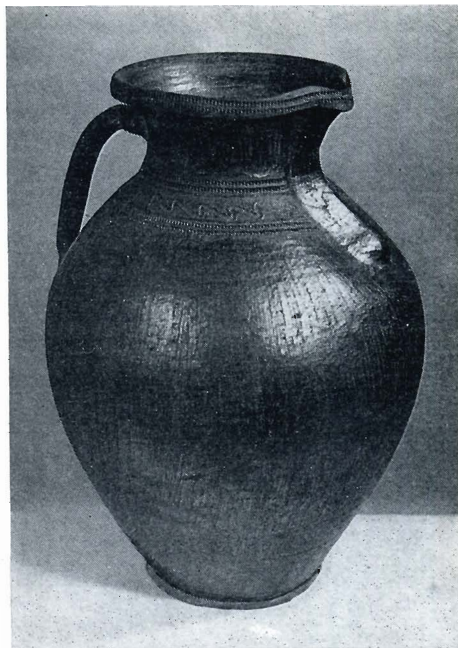
Асаблівай гарманічнасцю форм і

дэкору вызначаецца чорнаглянцаваны посуд, тыповы для заходняй часткі Беларусі (Пружаны, Поразава, Пагост-Загародскі, Мір), а таксама суседніх тэрыторый Польшчы [117]. Толькі для яго характэрны вельмі старажытны геаметрычны дэкор у выглядзе палосак, сеткі, елачкі. Дэкор наносілі на падсохлыя вырабы гладкім цвёрдым прадметам (лашчылам), затым іх абпальвалі ў наглуха закрытай печы без доступу кіслароду. У выніку ўзаемадзеяння вокісу вугляроду (чаднага газу) са злучэннямі жалеза посуд набываў чорны ці шызаваты колер. На шурпатай матавай паверхні эфектна выдзяляецца дэкор з уласцівым яму металічным бляскам. У некаторых ганчарных цэнтрах загладжвалі ўсю паверхню (Пагост-Загародскі на Піншчыне, Брацянка пад Навагрудкам) ці, наадварот, задавальняліся матавым шурпатым фонам без ніякага дэкору (цэнтральная і ўсходняя часткі Беларусі). У апошнім выпадку чорназадымлены посуд нічым, акрамя колеру паверхні, не адрозніваўся ад тэракотавага, бо і той і другі звычайна рабілі адны і тыя ж ганчары, вар'іруючы характар абпалу ў залежнасці ад густаў пакупнікоў.

Развіццё капіталізму не магло не аказаць уплыву на характар народнай керамікі. Сельскія ганчары імкнуцца актыўней засвойваць лепшыя дасягненні рамяства, арыентавацца ў новых густах і запатрабаваннях. Набывае распаўсюджанне паліва, пашыраецца сціплы дэкор, узбагачаецца асартымент вырабаў, з'яўляецца дэкаратыўны і фігурны посуд (попельніцы, вазы, падсвечнікі, цукерачніцы, капілкі і інш.). Хаця ўзорамі для многіх новых відаў сталовага і дэкаратыўнага посуду паслужылі фарфоравыя і фаянсавыя вырабы, іх вытанчаныя і часта досыць складаныя формы перапрацоўваліся ган-

[117] Ганцкая О. Народное искусство Польши. М., 1970. С. 22—25.

231. Збан. Пач. XX ст. З г. п. Поразава Свіслацкага р-на Гродзенскай вобл. Мінск. МСБК



232. Настольная пластыка «Леў». Пач. XX ст. З в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.

233. Цацкі «Поп» і «Пападдзя». Канец XIX ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

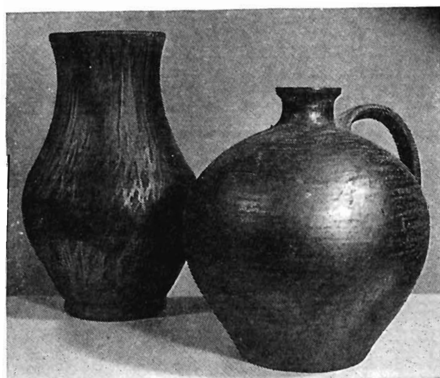
чарамі ў адпаведнасці з матэрыялам і мясцовымі густамі.

Паліва не толькі палепшыла знешні выгляд посуду, але і ўзбагаціла яго ў дэкаратыўных адносінах. Вонкавую паверхню посуду звычайна глазуравалі не цалкам, а толькі ў верхняй частцы (з-за дарагавізны і складанасці прыгатавання палівы), і яркія бліскучыя пацёкі прыгожа кантраставалі з мяккімі тэракотавымі фарбамі ніжняй часткі вырабу.

Дэкор, які на рубяжы стагоддзяў сустракаўся на вырабах з некаторых сельскіх ганчарных цэнтраў, быў даволі сціплы і рэдка пераходзіў у стадыю ручнога адвольнага роспісу, як гэта характэрна для керамікі паўднёвых народаў. Звычайна ён абмяжоўваўся тымі элементамі, якія можна было наносіць непасрэдна ў працэсе вытворчасці (пояскі, хвалістыя палоскі). З аднаго боку, дэкаратыўная асаблівасць беларускай народнай керамікі тлумачыцца агульным стрыманым, спакойным характарам народнага мастацтва, з другога — нізкай пакупной здольнасцю беларускага сялянства. Багаты дэкор значна ўдаражаў вырабы, і, каб вытрымліваць канкурэнцыю з прамысловасцю, майстры вымушаны былі рабіць посуд максімальна танным.

Сціпласць дэкаратыўнага аздаблення не збядняла мастацкіх якасцей ганчарнага посуду. Бадай, найлепшы доказ — кераміка з в. Гарадная Столінскага раёна. Яна настолькі характэрная па свайму абліччу, што зблытаць яе з вырабамі іншых ганчарных цэнтраў Беларусі немагчыма [118]. Ёмістыя, масіўныя, устойлівыя белагліняныя макітры, бунькі,

234. Чорнагляцаваная кераміка. Пач. XX ст. З в. Брацянка Навагрудскага р-на Гродзенскай вобл. Мінск. МСБК



збаны па верхняму краю ці на плечыках аздоблены чырвонымі паясками, паміж якімі ўкампанаваны хвалістая палоска ці косыя рыскі. Гэты старажытны сціплы дэкор выразна чытаецца на амаль белым фоне, над-

[118] Блізкая ёй па характару кераміка некаторых цэнтраў Украінскага Паднепроўя (гл.: Данченко Л. Народна кераміка середнього Придніпров'я. Київ, 1974. С. 58, 68).

235. Дэкаратыўная талерка. Пач. XX ст. З Цэнтральнай Беларусі

звычай удала дапаўняючы пластыку вырабаў.

Масавая вытворчасць паліўнога глінянага посуду шляхам штампоўкі была наладжана ў Янаве на Аршаншчыне, у Барысаве, Ракаве і іншых месцах [119]. Хлебніцы, салатніцы, талеркі і іншы посуд, зроблены спосабам штампоўкі, меў больш дасканалыя тэхналагічныя якасці, але ў мастацкіх адносінах быў мала цікавы.

З другой паловы XIX ст. зноў нарастае вытворчасць пячной кафлі. Аднак яе мастацкія якасці былі непараўнальна ніжэй кафлі XVII ст. Паліхромія саступае месца аднатоннай расфарбоўцы ці беламу фону з залатой абводкай (хаця часткова паліхромная кафля выпускалася аж да рэвалюцыі).

У характары дэкору кафлі канца XIX — пачатку XX ст. пераважаў стыль «мадэрн», асабліва ў малюнках расліннага характару. Вычварныя контуры, у якіх з цяжкасцю ўгадваюцца пэўныя раслінныя матывы, былі чужыя традыцыйнаму беларускаму мастацтву.

Як і ў папярэднія стагоддзі, буйнейшым цэнтрам па вырабу кафлі быў Копысь. Пасля некаторага заняпаду кафляная вытворчасць у Копысі з канца XIX ст. інтэнсіўна адраджаецца. У пачатку XX ст. там налічвалася каля 20 заводаў. Маштабы кафлянай вытворчасці былі даволі значныя. Так, адзін з заводаў Гінзбурга выпускаў да 46 000 штук кафлі ў год [120]. Копыская кафля карысталася попытам ў Расіі, на Украіне, яе вывозілі нават у Варшаву.

Хаця ўладальнікі заводаў і майстры-іншаземцы, запрошаныя ў Копысь, арыентаваліся на замежныя ўзоры, таленавітыя мясцовыя майстры імкнуліся нейкім чынам ажывіць

236. Кафля з Копысі. Канец XIX ст.

замежныя малюнкі, надаць ім мясцовы каларыт, чым і прываблваюць многія копыскія вырабы, асабліва пачатку XX ст. Лепшымі майстрамі

---

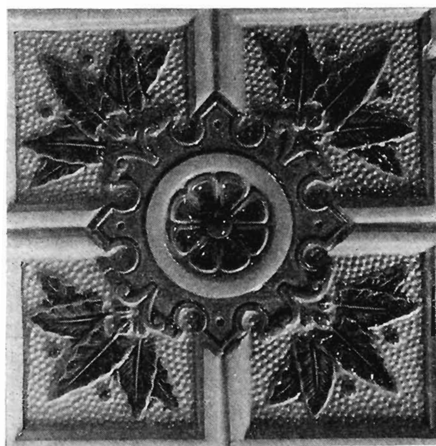
[119] Елатамцава І. М. З гісторыі беларускай мастацкай керамікі // Беларускае мастацтва. Мінск. 1962. Вып. 3. С. 166.

[120] Там жа. С. 164.

ў гэтай справе лічыліся А. Чорцікаў і А. Чабатароў [121].

Буйным цэнтрам па вырабу кафлі быў таксама Івянец (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Праўда, тут выраблялі толькі аднатонную кафлю — белага, зялёнага, карычневага ці охрыстага колеру. Івянец, відаць, падтрымліваў сувязі з Копыссю і іншымі цэнтрамі кафлярства. Пра гэта

237. Кафля з Віцебска. Канец XIX ст.



сведчыць як характар некаторых малюнкаў кафлі, так і знаходкі ў Івянцы гіпсавых форм са штампам копыскага завода Х. Песельніка. Аднак большасць малюнкаў і форм стваралася на месцы, бо івянецкі дэкор (напрыклад, кляновы ліст) не сустракаецца на вырабах іншых цэнтраў.

Найбольшай вядомасцю як па малюнку, так і па якасці работы карысталася кафля П. Лотыша. Да сённяшняга дня ў Івянцы захавалася некалькі камінаў яго работы. Гэта высокія паралелепіпеды, набраныя з кафлі геаметрычнага малюнка, завершаныя фігурнымі фрызамі, цалкам адціснутымі з адной формы. Малюнак фрыза складаецца з багата распрацаваных раслінных матываў і маскарона ў цэнтры. Уплыў «мадэрна» адчуваецца і тут, хаця і ў меншай ступені, чым у копыскіх вырабах [122].

Заводы па вырабу кафлі былі таксама ў в. Лемніца Сенненскага павета, Віцебску, Навагрудку, Прапойску і іншых месцах.

Паляпшэнне планіроўкі народнага жылля выклікала не толькі змяненне ў характары традыцыйных відаў народнага мастацтва, але і з'яўленне новых, напрыклад мастацкага роспісу. У курнай хаце феадальнага часу роспіс быў бы і недаўгавечным, і проста не да месца. У чыстай палавіне хаты канца XIX ст. роспіс пачаў выконваць дэкаратыўную ролю.

У першую чаргу роспіс з'явіўся на куфрах — мэблі, якая была звязана з народнымі вясельнымі абрадамі і таму аздаблялася асабліва старанна і адмыслова. У беларускім народным побыце куфры набылі распаўсюджанне з другой паловы XIX ст., замяніўшы старадаўнія кублы [123]. Цікава, што яшчэ ў пачатку XX ст. удзельнікі вясельнага абраду, якія перавозілі куфар з пасагам нявесты, па традыцыі называліся «кубельнікамі» [124].

Вырабам куфраў займаліся звычайна гарадскія ці мястэчковыя рамеснікі. Свой тавар яны збывалі на мясцовых рынках і вывозілі на кірмашы ў іншыя месцы. Так, напрыклад, саматужнікі з мястэчка Відзы (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) пастаўлялі свае вырабы ў Казляны, Даўгялішкі, Рымшаны, Дуцішкі, Дрывяты, Опсу, Браслаў, Друю, Ёды, Новы Пагост, Міёры, Дзісну, Шар-

---

[121] Елатамцава І. М. З гісторыі беларускай мастацкай керамікі. С. 164.

[122] Сахута Я. М. Івянецкая кераміка першай трэці XX ст. // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1985. С. 76—77.

[123] Молчанова Л. А. Материальная культура белорусов. Минск, 1968. С. 216.

[124] Романов Е. Р. Белорусский сборник. Вильно, 1912. Вып. 8. С. 381.

коўшчыну, Чарневічы, Глыбокае[125]. Саматужніцкія майстэрні, дзе працавалі сам гаспадар і яго сям'я і вельмі рэдка адзін-два работнікі, існавалі пераважна на паўночным захадзе Беларусі (Відзы, Свянцяны, Эйшышкі, Ліда, Іўе). На Палессі і ўсходзе Беларусі вырабам куфраў пярэдка займаліся і вясковыя майстры. Былі нават цэлыя вёскі, якія спецыялізаваліся ў гэтай галіне народнага промыслу.

На першым часе куфры не распісваліся, а фарбаваліся ў адзін колер: блакітны, зялёны, карычневы, вішнёвы ці охрысты. Металічныя часткі фарбаваліся ў чорны колер. Нешырокія чорныя палосы праводзіліся і паабапал акоўкі.

Рост попыту на куфры і канкурэнцыя паміж рамеснікамі прымусілі апошніх шукаць нейкія новыя віды аздаблення сваіх вырабаў. Гэтыя пошукі з'яўляюцца яркай ілюстрацыяй таго, як паступова і не адразу прыжываюцца ў народным мастацтве новыя матывы. Так, некаторыя рамеснікі з паўночна-заходніх мястэчак спрабавалі малявадь чорнай фарбай на пярэдняй сценцы пад замком дзве скрыжаваныя кветкі або вазон. Аднак такія куфры не карысталіся попытам, у народзе гэтыя малюнкі насмешліва называліся «венікамі»[126]. Тады майстры звярнуліся да традыцыйнай набойкі, якая здаўна была вядома ў народзе, і геаметрычных матываў, характэрных для разьбы па дрэву і ткацтва. Куфар спачатку фарбавалі ў які-небудзь асноўны колер. Калі фон падсыхаў, на ім кантрастнай фарбай штампавалі ўзор. Штампы выразалі з бульбін ці рэпы. На разрэзанай папалам бульбіне выразалі нескладаныя ўзоры, аналагічныя тым, што здаўна бытавалі ў трох-

238. Дэкор прасніцы. Пач. XX ст. Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.

гранна-выемчатай ці контурнай разьбе па дрэву і набойцы: шматпрамянёвая разетка, зорка, сетка, трохвугольнік, крыжык у крузе, лісце, стылізаваныя кветкі і інш. Гэты, аналагічны набойцы метад называлі цацкаваннем. Хутка ён набыў досыць шырокае распаўсюджанне, асабліва на паўночным захадзе Беларусі.

Пры цацкаванні кампазіцыя аздаблення ўвязвалася з размяшчэннем металічных дэталей. Элементы дэкору размяшчаліся ў адну ці дзве паласы паабапал металічнай акоўкі і замка або стваралі канцэнтрычныя колы на свабодным полі куфра. Колер падбіраўся кантрастны ў адносінах да фону. Так, на шырока распаўсюджаным на Гродзеншчыне блакітным фоне штампавалі жоўтым, белым ці

[125] Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1935. C. 29.
[126] Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogrodszczyzny. Wilno, 1935. C. 35.

239. Набоечная дошка.
Канец XIX — пач. XX ст.
З Усходняй Беларусі. Ленінград.
Дзяржаўны музей этнаграфіі

чырвоным колерам. На ўсходзе Беларусі, дзе цацкаванне было распаўсюджана менш, на куфрах кантрастнай фарбай малявалі прамыя ці хвалістыя палосы. Чорныя палосы на вішнёвым фоне звычайна расчэрчвалі поле куфра і нагадвалі густую акоўку. Такое аздабленне блізкае аздабленню рускіх сундукоў.

Адначасова па ўсёй Беларусі шырока прымянялі фляндроўку, што імітавала колер і фактуру дарагіх парод дрэва. У многіх выпадках фляндроўка выпрацавала ўласныя дэкаратыўна-мастацкія якасці і не глядзелася як падробка. Фляндроўкай аздаблялі і іншыя віды мэблі: шафы, камоды, пасуднікі.

У пачатку XX ст., калі ў народным мастацтве, акрамя старажытных геаметрычных матываў сімвалічнага характару, пачынаюць сустракацца і новыя, дэкаратыўнага характару, майстры зноў звярнуліся да раслiннага дэкору на куфрах, які яшчэ не так даўно ўспрымаўся не надта прыхільна. Цікава, што на гэты раз такі дэкор быў успрыняты спакойна, а ў некаторых рэгіёнах (асабліва на Пінскім Палессі) маляваныя куфры атрымалі шырокую папулярнасць [127].

З усіх відаў мастацкага роспісу старажытнае паходжанне маюць хіба толькі пісанкі (крашанкі, малёванкі). Роспіс курыных яек, якія адыгрывалі сімвалічную ролю ў веснавых абрадах, здаўна распаўсюджаны ў многіх славянскіх народаў.

У Беларусі пашырэнне мелі дзве тэхнікі аздаблення яек (не лічачы звычайнай аднатоннай афарбоўкі). Найбольш простая з іх — гравіраванне. Яйка фарбавалі ў адвары раслін, лісця, кары ў чырвоны, фіялетавы, карычневы колер, а затым на высахлай паверхні вострым прадметам прадрапвалі розныя ўзоры, якія па характару нагадвалі гравіроўку.

Больш складаны, але дасканалы спосаб, які даваў разнастайны па рысунку і каларыту дэкор — афарбоўка з папярэдне нанесеным васко-

---

[127] Сахута Я. Куфры // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1977. № 1; Валасовіч М. Застаўска-завершскія куфры // Мастацтва Беларусі. 1984. № 1.

вым узорам. Паверхня, закрытая воскам, заставалася неафарбаванай.

Дэкор пісанак XIX — пачатку XX ст. захоўваў старажытныя сімвалічныя элементы: шматпрамянёвыя разеткі, ромбы, моцна стылізаваныя зааморфныя і антрапаморфныя адлюстраванні, якія спалучаліся са стылізаванымі раслiннымі матывамі. Часам у дэкор уключаліся розныя надпісы. Асноўным элементам усіх відаў дэкору была выцягнутая кропелька, што выклікалася тэхналогіяй вытворчасці (накапваннем воску) [128].

Пэўныя змены закранулі характар народнай разьбы па дрэву. Старажытная трохгранна-выемчатая і контурная разьба геаметрычнага характару, якой аздаблялі прадметы хатняга ўжытку, дапаўняецца адлюстраваннямі раслін, птушак, жанравых сцэнак, выкананых гнуткімі контурнымі лініямі. Калі геаметрычныя матывы — водгалас іх старажытнай сімвалічнай ролі, то раслінныя сведчаць пра імкненне разьбяроў да рэалістычнага адлюстравання навакольнага свету, да павышэння дэкаратыўнасці вырабаў. Праўда, гэтыя матывы не атрымалі такога шырокага распаўсюджання, як на аналагічных вырабах Літвы [129] ці Паволжа [130]. Трохгранна-выемчатая разьба геаметрычнага характару па-ранейшаму займае вядучае становішча.

Працэс змянення характару разьбянога дэкору можна прасачыць на прыкладзе прасніц з Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, дзе аздабленне гэтых прылад жаночай працы мела амаль масавы характар [131].

Адны прасніцы, пераважна канца XIX ст., аздоблены строга і сціпла. Дэкор у асноўным размешчаны на ніжняй частцы лопасці і складаецца з двух радоў трохгранных выемак, акаймаваных па краі зубчыкамі, якія нібы перацякаюць на стойку лопасці і закругляюцца на яе дэкаратыўным расшырэнні, акаймоўваючы шасціпялёсткавую разетку.

Больш разнастайна аздоблены невялікія лёгкія праснічкі, якія замацоўвалі на рычагу непасрэдна да калаўрота (апошнія набылі распаўсюджанне ў канцы XIX — пачатку XX ст.). Аснову дэкору і тут складаюць традыцыйныя геаметрычныя матывы ў выглядзе шматпрамянёвых разетак, самая большая з якіх размяшчаецца ў цэнтры. Аднак сімвалічны сэнс разетак тут ужо яўна адыходзіць на другі план, і яны больш нагадваюць кветкі, чым сімвалізуюць сонца. Самыя ж маленькія разеткі — гэта і ёсць кветкі са сцяблінкамі і лістамі. Такая кампазіцыя — цікавы прыклад спалучэння геаметрычных і раслінных матываў, пераход ад сімвалічнага аздаблення да дэкаратыўнага.

Нарэшце, дэкор некаторых прасніц нагадвае дыван. Традыцыйная геаметрычная разьба сімвалічнага характару, досыць дробная і ювелірная, па-ранейшаму складае аснову кампазіцыі, але дэкаратыўнасць, перавага раслінных матываў тут відавочныя. Майстры імкнуліся да традыцыйнага сіметрычнага размяшчэння элементаў разьбы, але геаметрычнасць, чужая прыродным формам, адышла на другі план, і раслінныя матывы выразаны свабодна і жыва.

У канцы XIX ст. на драўляных вырабах, пераважна посудзе, сустракаецца і рэльеф. У першую чаргу гэта датычыць вырабаў рамеснікаў, якія імкнуліся ствараць рэчы па ўзорах, убачаных у інтэр'ерах культавых памяшканняў, памешчыцкіх сядзібах, дамах вясковых багацеяў. Старажытны сімвалічны змест аздаблення ў іх начыста адсутнічае, яго

[128] Сахута Я. Маляванкі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1985. № 1.

[129] Литовское народное искусство: Деревянные изделия. Вильнюс, 1957. Кн. 1.

[130] Василенко В. Народное искусство. М., 1974. С. 85—88.

[131] Сахута Я. Беларускае народнае мастацтва. Мінск, 1980. Іл. 5, 63. 65, 66, 68, 69.

240. Дзяўчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. в. Лукі Калінкавіцкага р-на Гомельскай вобл.

241. Аплечча рукава кашулі. 1900-я гг. в. Клеявічы Касцюковіцкага р-на Магілёўскай вобл.

змяняюць рэалістычна, а часта і проста натуралістычна выкананыя расліnныя і зааморфныя матывы. Утылітарны бок такіх вырабаў адыходзіць на другі план, яны ўспрымаюцца як чыста дэкаратыўныя рэчы. Характэрным узорам з'яўляюцца точаныя, аздобленыя рэльефнай разьбой талеркі-хлебніцы з надпісам «Хлеб-соль», «Чым хата багата, тым і рада» і інш., якія сустракаюцца амаль ва ўсіх краязнаўчых музеях рэспублікі і выраблялiся, відаць, мястэчковымі ці гарадскімі рамеснікамі.

Змены ў характары народнага мастацтва закранулі перш за ўсё тыя яго віды, якія развіваліся ў выглядзе промыслаў. Больш дэкаратыўнай стала набойка. Разьбяны ўзор набоечных дошак дапаўняецца металічнымі пласцінамі, якія давалі адбіткі тонкіх ліній любых контураў, і цвічкамі, што ўтваралі кропачкі (піко). Раслінныя матывы, скампанаваныя з гнуткіх ліній, кропачак і разьбяных контураў, сталі больш разнастайныя. Гэта ўзбагаціла набіўны арнамент, надало яму рэалістычны характар. На адных узорах набойкі можна бачыць стылізаваныя адлюстраванні васілька, рамонка, канюшыны і іншых матываў навакольнай прыроды, на другіх яны стылізаваныя да непазнявальнасці. Пэўнае распаўсюджанне мелі асобныя матывы ўсходняга паходжання, напрыклад «турэцкі агурок», які прыйшоў разам з набойкай з яе радзімы.

Нягледзячы на такія змены, у беларускай набойцы канца XIX — пачатку XX ст. па-ранейшаму пераважаюць геаметрычныя і моцна стылізаваныя раслінныя матывы; іх кампазіцыя выразная і ясная. Узор будуецца ў паласе ці часцей у сетцы. Складаецца ён са стылізаваных трох-, чатырохпялёсткавых кветачак, кропелек, зорак, палосак, кропак. Такая кампазіцыя, хаця і выглядае скупаватай у дэкаратыўных адносінах, мае ўсё ж сваю непаўторную прыгажосць

і прывабнасць. Палосы са сціплых дробненькіх кветачак, ягад, кропелек або тонкіх хвалістых парасткаў бясконца бягуць па палатну, ствараючы лёгкі, стрыманы і спакойны ўзор. Сеткавы дэкор, пабудаваны з тых жа сціплых элементаў, стварае выразны малюнак, які мігаціць і пераліваецца на белым ці каляровым фоне.

У канцы XIX — пачатку XX ст. свайго росквіту дасягае дэкор народнага адзення, асабліва святочнага, якое больш, чым іншыя віды народнага мастацтва, было навідавоку. У яго аздабленні гарманічна спалучаліся ткацтва, вышыўка, карункапляценне, аплікацыя, набойка. «На святочным адзенні,— пісаў у канцы XIX ст. Н. Я. Нікіфароўскі, маючы на ўвазе Віцебшчыну,— можна бачыць такую тканіну, вытворчасць і апрацоўка якой могуць спрачацца з фабрычнымі, і не хочацца верыць, што яна выраблена таўстаскурымі пальцамі на грубым «кросніным ставу» [132].

Асаблівай гарманічнасцю форм, разнастайнасцю і дасканаласцю дэкору вызначаецца святочнае жаночае адзенне. Калі не зважаць на некаторыя рэгіянальныя варыянты, практычна па ўсёй Беларусі комплекс святочнага жаночага адзення ў XIX — пачатку XX ст. складаўся з кашулі (сарочкі), спадніцы (андарака, буркі), фартуха (пярэдніка), безрукаўкі (гарсэта, кабата, шнуроўкі). Сюды ж уваходзіў галаўны ўбор, абутак і верхняе адзенне [133].

Аснову жаночага касцюма складала палатняная кашуля, заўсёды белага колеру. Дэкарыраваліся галоўным чынам верхнія часткі рукава, палікі, каўнер, манжэты. Такая асаблівасць размяшчэння ўзору тлумачыцца тым, што паўзверх кашулі звычайна насілі гарсэт-безрукаўку, таму дэкарыраваць іншыя часткі кашулі не мела сэнсу.

Традыцыйны дэкор кашулі абмяжоўваўся тканым ці вышываным

242. Рукаў сарочкі. Пач. XX ст. в. Залужжа Старадарожскага р-на Мінскай вобл.

арнаментам чырвонага колеру, часам з дадаткам чорнага. Нескладаныя геаметрычныя матывы — ромбы, крыжыкі, зорачкі, квадрацікі, выканыя бранай тэхнікай ці вышыўкай наборам, камбінаваліся ў разнастайныя ўзоры, размешчаныя звычайна

---

[132] Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Віцебск, 1895. С. 170.

[133] Беларускае народнае адзенне. Мінск, 1975, С. 29.

палосамі. У пачатку XX ст. пэўнае распаўсюджанне набылі і раслінныя матывы, выкананыя крыжыкам, якія звычайна ўдала гарманіруюць з браным ткацтвам ці вышыўкай набо- рам.

У адрозненне ад кашулі андарак звычайна шылі з афарбаванай ільняной ці шарсцяной тканіны, вытканай у клетку белага, чырвонага, зялёнага колеру па чырвонаму, вішнёваму, чорнаму фону. Часта андаракі, асабліва будзённыя, мелі аднатонную расфарбоўку — вішнёвую, зялёную, сінюю, фіялетавую. У цэлым яны па свайму колераваму вырашэнню складалі яркі кантраст стрыманаму бела-чырвонаму каларыту кашуль.

243. Жанчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. в. Макраны Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.

Паўзверх андарака звычайна павязвалі фартух з белай палатнянай тканіны, аздоблены вышываным ці тканым дэкорам таго ж характару і стылістыкі, што і кашулі. Узор з нескладаных геаметрычных фігур кампанаваўся ў некалькі палос, якія размяшчаліся ў ніжняй частцы фартуха. У пачатку XX ст. фартухі часта аздабляліся вышыўкай расліннага характару, аплікацыяй з фабрычных тканін, карункамі, кутасамі.

Вялікай разнастайнасцю крою і дэкору вызначаюцца гарсэты, хаця абавязковым кампанентам жаночага касцюма яны былі не ўсюды: у некаторых вёсках заходняй Брэстчыны, Гомельшчыны, Віцебшчыны, Магілёўшчыны іх не насілі [134]. Шылі гарсэты звычайна з пакупных тканін яркіх колераў: чырвонага, зялёнага, сіняга, бардовага, часта чорнага, але з яркай вышыўкай ці аплікацыяй. Вышыўка звычайна мела раслінны характар, аплікацыя выконвалася палосамі, хвалістымі лініямі ці зубчыкамі. Для вышыўкі ўжывалі шарсцяныя, шаўковыя, нават залотныя ніткі, дадавалі металічныя бліскаўкі, шклярус і інш.

Завершанасць і святочнасць жаночаму касцюму надавалі галаўныя ўборы. Дзяўчаты заплятаталі косы, уплятаталі ў іх стужкі, насілі вянкі, а таксама своеасаблівыя ўборы ў выглядзе вузкага складзенага палотнішча (скіндачка, шлячок), якія не закрывалі макаўку. Замужнія жанчыны павінны былі абавязкова хаваць валасы, і ў розных рэгіёнах Беларусі існавала вялікая колькасць разнастайных і складаных галаўных убораў.

Пры такім параўнальным адзінстве кампанентаў жаночага святочнага адзення яго вобраз, аблічча, характар, асаблівасці дэкору былі рознымі не толькі ў розных рэгіёнах, але часам нават у суседніх вёсках, што

---

[134] Беларускае народнае адзенне. С. 22.

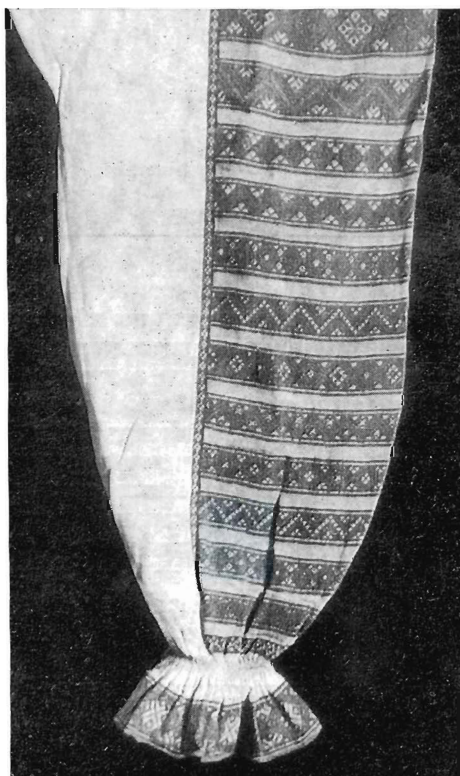
асабліва характэрна для Палесся з яго адноснай геаграфічнай замкнёнасцю. Тут нярэдка адзін рэгіён ці нават група вёсак утваралі характэрны толькі для гэтай мясцовасці комплекс адзення, што дазваляе спецыялістам лёгка адрозніваць яго ад суседніх.

Адзенне заходніх раёнаў Брэсцкага Палесся (Кобрынскі, Жабінкаўскі, часткова Камянецкі) адрозніваецца арнаментальным багаццем і адначасова каларыстычнай стрыманасцю і завершанасцю. Тканы ці вышываны наборам арнамент густа-чырвонага колеру з дробных геаметрычных элементаў сабраны ў вузкія палосы звычайна аднолькавай шырыні, якія праз роўныя прамежкі ўкрываюць усю паверхню рукавоў уздоўж ці ўпоперак. Такія ж палосы гарызантальна, зверху да нізу, размяшчаюцца і на фартухах, якія тут часта насілі па два такім чынам, каб ніжні быў відаць з-пад верхняга. Андаракі чырвонага ці цёмна-сіняга колеру з вузкімі вертыкальнымі палоскамі стрыманыя па каларыту і арнаменту.

Завершанасць і веліч тутэйшаму адзенню надавала беласнежная намітка (плат), аздобленая па канцах і аднаму падоўжнаму боку далікатным узорыстым паяском чырвонага колеру. Завітая на спецыяльна ўкладзеныя валасы, яна цалкам закрывала іх, утвараючы на галаве своеасаблівы абруч, мяккімі складкамі акаймоўвала твар і спадала на спіну ў выглядзе кароткага шлейфа [135].

На паўднёвым захадзе Брэсцкага Палесся (Маларыцкі, часткова Брэсцкі, а таксама суседнія раёны

245. Дзяўчына ў святочнай вопратцы. Пач. XX ст. Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.



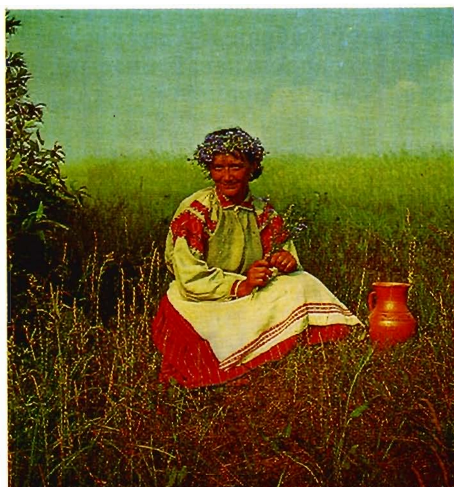
244. Дэкор рукава сарочкі. Сярэдзіна XIX ст. в. Рухавічы Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл.

[135] Раманюк М. Жаночае народнае адзенне // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 44.

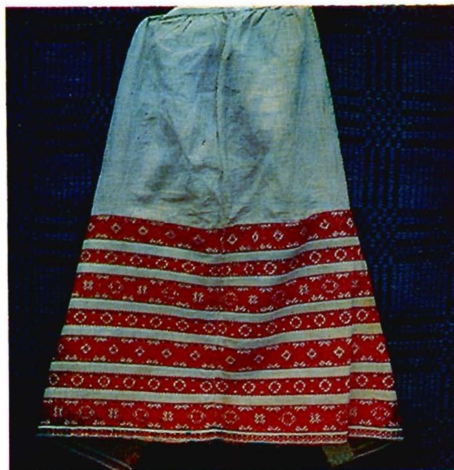
Украінскага Палесся) жаночы касцюм вызначаецца ўключэннем у паясное адзенне матэрыялу натуральнага колеру (ільну, каноплі, воўны), што надае касцюму асаблівы серабрысты каларыт, які арганічна спалучаецца з насычаным цёмна-чырвоным арнаментам вышыўкі на кашулях і фартухах. Шырокія арнаментальныя палосы, густа запоўненыя рамбічным арнаментам, размяшчаюцца звычайна ў верхняй частцы рукава, а таксама па фартуху, прычым самая шырокая паласа знаходзіцца ўнізе, а верхнія паступова звужаюцца. Такі ж насычаны рамбічны ўзор старажытнага сімвалічнага характару аздабляе плат, павязаны такім чынам, каб шырокая паласа ўзору акаймоўвала твар, спускаючыся на плечы. Аднак найбольш характэрная дэталь тутэйшага касцюма — спадніца (бурка) з узорыстай цяжкай і тоўстай шарсцяной тканіны ў бела-шэрыя гарызантальныя палосы, затканыя арнаментам чырвона-карычневага колеру. Самая шырокая чырвоная паласа з ромбаў, квадратаў і іншых геаметрычных фігур ідзе па ніжняму краю буркі, кожная наступная больш вузкая, як і на фартуху. Гэта надавала касцюму своеасаблівую зрокавую ўстойлівасць і манументальнасць.

На ўсходзе Брэсцкага Палесся насычанасць арнаменту і яго колькасць імкліва змяншаюцца, дасягаючы гранічнай далікатнасці ў Іванаўскім раёне. Вузенькія, з вельмі дробным узорам палоскі арнаменту размяшчаюцца толькі па самаму верху

247. Дзяўчына ў адзенні пачатку XX ст. Лунінецкі р-н Брэсцкай вобл.



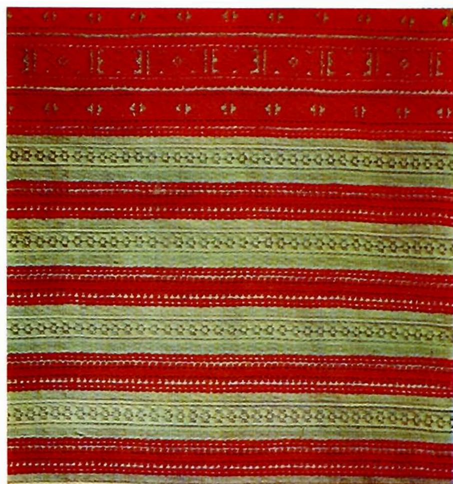
246. Фартух. Пач. XX ст. З Кобрынскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. ДМ БССР



рукава, на манжэтах, па ніжняму краю фартуха. Гэту суцэльную белізну ажыўляюць гарсэты з яркай пакупной тканіны, аздобленыя вышыўкай і аплікацыяй. Спадніца звычайна аднатонная, чырвонага колеру, з некалькімі вузенькімі палоскамі па падоле. Завяршаў комплекс шырокі вязаны пояс чырвонага колеру, павязаны такім чынам, каб яго канцы з доўгімі махрамі звісалі на фартух.

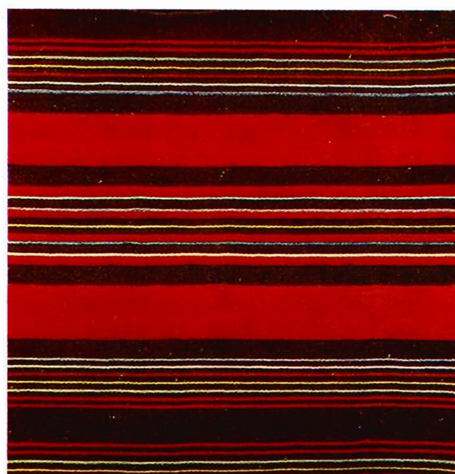
Яшчэ далей на ўсход (Піншчына) арнамент зноў становіцца насычаным, размяшчаецца па рукавах і фартуху ў некалькі палос рознай шырыні. Геаметрычны ўзор, выкана765 браным ткацтвам, нярэдка чаргу-

ецца з вышыванымі крыжыкам раслліннымі матывамі. Акрамя беласнежнай, арнаментаванай толькі на канцах наміткі бывалі таксама чапцы і хусткі.



248. Фрагмент дэкору фартуха. Пач. XX ст. в. Дубочна Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл.

На Гомельскім Палессі ўключэнне расліннай арнаментыкі становіцца яшчэ больш прыкметным. Строгасць колеравага вырашэння касцюма заходняга Палесся, дзе пераважалі белы і чырвоны колеры, змяняецца паліхроміяй. На паўночным усходзе Гомельшчыны (Калінкавіцкі, Светлагорскі, часткова Мазырскі р-ны) гэта тэндэнцыя выявілася яшчэ слаба, пераважае традыцыйная бела-чырвоная гама. Аднак у арнаменце, выкананым звычайна крыжам, прыкметна пераважаюць раслінныя матывы. Арнамент звычайна сканцэнтраваны ў шырокай папярочнай паласе ў верхняй частцы рукава і складаецца з некалькіх буйных элементаў рамбічнага характару. Ніжэй размяшчаецца больш лёгкі і празрысты арнамент расліннага характару, часам у выглядзе косай сеткі, на скрыжаваннях якой — маленькія стылізаваныя кветачкі [136]. У многіх выпадках рукавы і грудзіна ўпрыгожваліся арнаментам у выглядзе дрэва, што, відаць, адлюстроўвае пашыраны ў гэтых мясцінах культ



249. Фрагмент дэкору спадніцы. Пач. XX ст. в. Прыбарова Брэсцкага р-на

«дрэва жыцця» [137]. У адным з тутэйшых комплексаў — кашуля і суконны ці льняны фартух (крыска, запаска) — вышыўкай аздаблялі і ніжнюю частку кашулі [138]. Спадніца ў комплексе, які складаўся з кашулі, спадніцы, фартуха і гарсэта, звычайна мела чырвона-малінавы колер у буйную клетку з чорных, зялёных, белых палосак. Больш разнастайныя фартухі — белыя льняныя з вышыўкай геаметрычнага і расліннага характару, звычайна сканцэнтраванай

---

[136] Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1975. № 2. С. 56—57.

[137] Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т. 1. Ч. 2. С. 301. 312.

[138] Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны. С. 55—56.

у ніжняй частцы, ці надзвычай маляўнічыя, насычаныя па каларыту і арнаментацыі шарсцяныя, узор якіх нярэдка выконвалі тыповым для гэтых месц закладным ткацтвам [139]. Аднак найбольш яркая дэталь тутэйшага касцюма — гарсэт з чорнага сукна ці аксаміту, багата аздоблены паліхромнай аплікацыяй, чырвонай, зялёнай, жоўтай тасьмой, рознымі гузікамі, нашыўкамі і інш. Яго дэкор гарманічна спалучаецца з агульным строем касцюма, стварае мажорны, шматфарбны каларыт.

На паўднёвым усходзе Гомельскага Палесся, па суседству з Украінай, у дэкоры адзення пераважае паліхромія. Вышываныя крыжыкам ці гладдзю раслінныя матывы чырвоных, сініх, зялёных, жоўтых колераў укрываюць рукавы кашуль, фартухі, пераходзяць на хусткі, аздабляюць кароткія гарсэты блакітнага, бардовага, сіняга, чорнага колераў. Спадніцы бываюць не толькі клятчатыя, але і аднатонныя, затое розных колераў: чырвоныя, зялёныя, чорныя, блакітныя. На свята ці ў іншых урачыстых выпадках іх спераду падтыкалі за пояс, што надавала тутэйшаму адзенню своеасаблівы мясцовы каларыт [140]. Часта сустракаецца аплікацыя з фабрычных тканін, асабліва на гарсэтах, а таксама на ніжнім краі спадніц. Касцюм паўднёвага ўсходу Гомельскага Палесся адлюстроўвае працэс узрастання дэкаратыўнасці, характэрны для беларускага народнага мастацтва пачатку XX ст., і ўплывы ўкраінскага мастацтва.

На гэтым фоне надзвычай каларытна і архаічна выглядае касцюм насельніцтва палескіх мястэчак: Турава, Давыд-Гарадка, Століна. Шылі яго звычайна з пакупных тканін, але сам характар касцюма сведчыць пра глыбокую старажытнасць. Тутэйшыя

250. Жанчына ў святочным адзенні. Пач. XX ст. Слуцкі р-н Мінскай вобл.

мяшчанкі насілі доўгія, цёмнага колеру спадніцы-сукні з пакупной тканіны, часта аздобленыя ўнізе палосамі серабрыстага галуна. Звычайна да іх прышываліся гарсэты (кабат, шнуроўка) з аксаміту. Цёмнага колеру быў і фартух, тканы ці аздоблены набойкай. У комплекс уваходзіў шырокі плецены ці тканы малінава-чырвоны пояс. Туга зацягнуты крыху вышэй таліі, завязаны ззаду, ён надаваў фігуры мяшчанкі асаблівую стройнасць і веліч.

Аднак самы экзатычны элемент гэтага касцюма — галаўны ўбор замужніх жанчын у выглядзе высокага цюрбана (галава, галовачка). Па сутнасці, гэта адзін з варыянтаў распаўсюджанай на Палессі наміткі, але яго своеасаблівая канструкцыя, зрокава як быццам вельмі цяжкая, надае касцюму характэрны толькі для гэтых мясцін каларыт. Асаблівасцю яго было і ўжыванне вялікай колькасці аздоб, гэткіх жа масіўных

---

139 Раманюк М. Святочныя строі жанчын Мазыршчыны. С. 55.
140 Там жа.

і дабротных: ланцужкоў, крыжыкаў, пярсцёнкаў, абразкоў, пацерак і інш.

Жаночае адзенне Падняпроўя (Магілёўшчыны) вызначаецца перавагай белага колеру — вышыўкай

251. Андарак. Пач. XX ст. Слуцкі р-н Мінскай вобл.

белымі ніткамі па беламу фону кашулі. Шырока прымяняліся мярэжкі, гафтаванне, маршчэнне. Характэрны для гэтага рэгёна своеасаблівы тып андаракаў з прышыўным гарсэтам (ліфам, кабатам) і саяны, аналагічныя рускім сарафанам [141], што сведчыць пра старажытныя ўзаемаўплывы культур братніх народаў. Галаўнымі ўборамі служылі чапцы (павойнікі) ці наміткі, павязаныя на цвёрдую аснову (абруч, тканку) такім чынам, што канцы агіналі падбародак і апускаліся на грудзі справа.

Адзенне паўночнай Беларусі (Падзвіння, Панёмання) у дэкаратыўных адносінах больш сціплае і стрыманае. Вышываны чырвоны (часам сіні) арнамент геаметрычнага характару досыць просты, яго дапаўняюць карункі ці мярэжка. Разнастайнасцю вызначаліся паяснoе адзенне і палатняныя спадніцы, саяны са шматнітовых тканін, андаракі, узорыстыя «дрыліхі» з паўсукна на льняной аснове [142]. Характэрнае для гэтага рэгіёна шырокае прымяненне набойкі, таму ў каларыстыцы пераважае блакітны колер. Ужо ў канцы XIX ст. у паўночнай частцы Беларусі заўважаецца інтэнсіўны працэс выцяснення традыцыйнага народнага касцюма, таму традыцыйная намітка сустракалася рэдка [143], яе выцеснілі

252. М. Цурко. Фартух. Пач. XX ст. в. Кужанка Любанскага р-на Мінскай вобл.

хусткі. Бытаваў таксама чапец у выглядзе каптура з навушнікамі, які скарыстоўваўся як самастойны галаўны ўбор (паўночная Міншчына) ці ў комплексе з хусткай, якую завязвалі на чапец.

Мужчынскае адзенне вызначалася меншай разнастайнасцю і ўключала звычайна кашулю (сарочку),

---

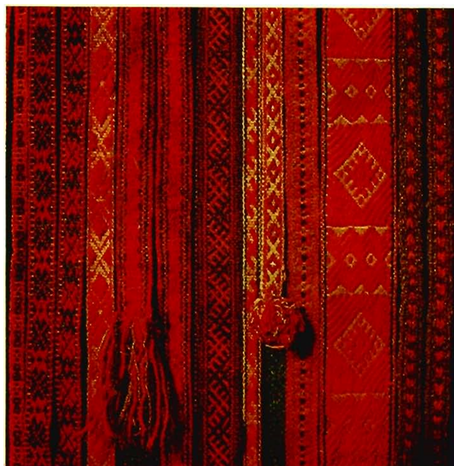
[141] Титов В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов. Минск, 1983. С. 106.

[142] Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии. С. 116—117.

[143] Беларускае народнае адзенне. С. 34, 37.

штаны (нагавіцы, парты) і пояс. На галаву надзявалі саламяны капялюш (брыль), зімой — валяную «магерку». На поўначы Беларусі дапаўненнем часта служылі безрукаўкі (жылеты, камізэлькі) [144], што сведчыць пра ўплыў гарадской культуры.

253. Паясы з розных раёнаў Беларусі. Пач. XX ст



Больш сціплым быў мужчынскі касцюм і ў дэкаратыўных адносінах. Белая палатняная кашуля аздаблялася вышыўкай на грудзіне, вузкія яе палоскі ішлі па манжэтах і па-доле.

Бадай, найбольш дэкаратыўная частка мужчынскага касцюма — пояс, якім падпяразвалі выпушчаную на штаны кашулю. На поясе насілі скураную сумачку (каліту), грэбень, кісет, прылады працы (нож, сякеру). З'яўленне мужчыны без пояса на людзях лічылася такім жа непрыстойным, як жанчыны — простава-лосай [145].

Як мужчынскія, так і жаночыя паясы досыць разнастайныя і па памерах, і па дэкору. Шырыня іх вагаецца ад аднаго да некалькіх дзесяткаў сантыметраў, даўжыня дасягае трох метраў. Канцы завяршаліся кутасамі, махрамі, пампонамі. Непаўторныя і разнастайныя ўзоры паясоў (хаця бывалі і аднатонныя, часцей за ўсё чырвоныя). Дробны выразны малюнак геаметрычнага характару, выкананы ў некалькі колераў, рытмічна паўтараецца па ўсёй даўжыні пояса, бясконца вар'іруецца на кожным новым вырабе. Пра разнастайнасць матываў сведчаць і іх назвы: «васьмёрка», «грэбелька», «капыцікі», «ланцужок», «дарожка», «рачок», «крыжык», «елачка», «вароніна вочка», «кветачка», «двайны пруцік» і інш. Такая ўвага да аздаблення паясоў тлумачыцца той асаблівай роляй, якая адводзілася ім у народных абрадах, у першую чаргу вясельных. «Такіх паясоў, — сведчыць Ю. Крачкоўскі, — іншым нявестам даводзілася раздаць у час вяселля часам да ста, і таму некаторыя дзяўчаты з дзевяці ці дванаццаці гадоў пачыналі ткаць паясы» [146].

Мужчынскае і жаночае верхняе адзенне асаблівых адрозненняў не мела. Гэта суконная світа (сярмяга, світка, зіпун) белага, шэрага ці карычневага колеру. Жаночыя світы аздаблялі вышыўкай, шарсцянымі пампонамі, плеценым шнурам, абшывалі краі рукавоў, кішэняў і каўняры фабрычнай тканінай (звычайна аксамітам). Характар мастацкага аздаблення верхняга адзення часта служыў яркай рэгіянальнай прыкметай [147].

Працэс выцяснення традыцыйнага народнага саматканага адзення фабрычнымі вырабамі пачаўся яшчэ ў канцы XIX ст. У адных рэгіёнах

---

[144] Беларускае народнае адзенне. С. 53.
[145] Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья Витебской Белоруссии. С. 108.

[146] Крачковский Ю. Ф. Быт западнорусского селянина. М., 1874. С. 24.
[147] Романов Е. Р. Внешний быт Быховского белоруса // Зап. Северо-Западного отд. имп. Рус. географ. о-ва. Вильно, 1911. Кн. 2. С. 100.

(Віцебшчына) ён завяршыўся ўжо ў пачатку XX ст., у іншых (Палессе) прадаўжаўся яшчэ і ў паслярэвалюцыйны час.

Рамесніцкая апрацоўка металу ў канцы XIX — пачатку XX ст. насіла супярэчлівы характар. Масавасць і паточнасць вытворчасці, скарыстанне прамысловага металічнага пракату, эклектыка, што панавала ў мастацтве таго часу,— усё гэта адбілася на творчасці гарадскіх і мястэчковых кавалёў. Вырабаў іх захавалася шмат (асабліва ў старой забудове гарадоў і мястэчак, на старажытных могілках), але кідаецца ў вочы пэўная аднастайнасць і сухаватасць дэкору: адны і тыя ж гранёныя стрыжні і завіткі са стандартнага пракату, якія амаль не нясуць адбітку творчай асобы майстроў. У гэтым няма нічога дзіўнага: нярэдка работу рамеснікаў-кавалёў ацэньвалі не па мастацкіх якасцях, а на вагу. Кідаецца ў вочы і рознастылёвасць вырабаў, у дэкоры якіх можна бачыць і пышную дэкаратыўнасць барока, і сухаватую выразнасць класіцызму, і адвольную цякучасць «мадэрна», а часцей за ўсё — самае адвольнае іх спалучэнне ці поўную іх адсутнасць.

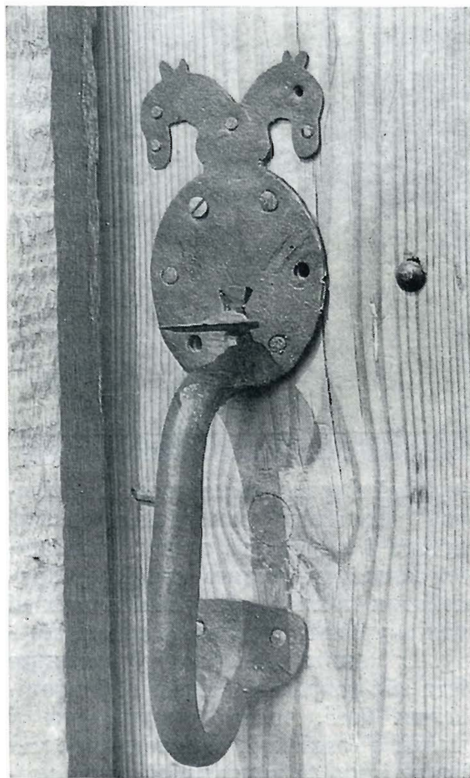
Большую цікавасць уяўляе творчасць вясковых кавалёў, якая ў меншай ступені падвяргалася ўплыву эклектыкі, захапіўшай у асноўным рамесніцкую гарадскую вытворчасць. Абапіраючыся на традыцыі мясцовага народнага мастацтва, яны стваралі досыць арыгінальныя вырабы. Праўда, метал, нават звычайнае жалеза,— матэрыял у народным побыце рэдкі, таму народнае мастацкае кавальства не мела такога распаўсюджання, як кераміка, мастацкая апрацоўка дрэва, ткацтва. Яно абмяжоўвалася галоўным чынам нешырокім колам рэчаў, звязаных з інтэр'ерам народнага жылля, самаробнай мэбляй, транспартнымі сродкамі. Фігурна выконваліся завесы і клямкі на дзвярах хат, замковыя накладкі і акоўка мэблі, аздобы выязнога транспарту.

На магілах, прыдарожных капліцах, на купалах цэркваў і шпілях касцёлаў ставіліся крыжы ажурнай формы, выкаваныя з адмыслова выгнутых металічных палос, гнутага і кручанага дроту, металічных накладак рознага профілю. Прасцейшыя крыжы выкоўвалі з двух ці трох злучаных стрыжняў, палос, прутоў. Іх канцы раскоўвалі ў выглядзе ліста або разразалі і адгіналі ў процілеглыя бакі, часта закручваючы ў выглядзе завіткоў. Ускладненне іх формы ішло за кошт дабаўлення розных дэталей і накладак мастацкага характару. Часцей за ўсё ад цэнтра крыжа адыходзілі хвалістыя змеепадобныя прамяні, а месца іх сыходжання закрывалася рэльефна выкаваным дыскам. Такія крыжы нагадвалі сонца. Нярэдка іх кампазіцыя была настолькі адмысловай, што гублялася першапачатковая форма крыжа і ён нагадваў нейкую незвычайную кветку. Падобныя ўзоры народнага мастацкага кавальства характэрны таксама для Літвы і

254. Крыж. Канец XIX ст. в. Каралеўцы Вілейскага р-на Мінскай вобл.

Польшчы[148], асабліва пашыраны ў заходняй частцы Беларусі. Найбольш цікавыя вырабы ўпрыгожваюць культавыя збудаванні ў вв. Ліпнішкі (Іўеўскі р-н), Жабчыцы, Парэчча, Ставок (Пінскі р-н), Дамачава (Брэсцкі р-н) і інш.

255. Клямка. Пач. XX ст. в. Калоднае Столінскага р-на Брэсцкай вобл.



Надзвычайнай арыгінальнасцю і непаўторнасцю вызначаецца кавальскі дэкор касцёла Міхала ў Цімкавічах Капыльскага раёна. Кожная металічная дэталь выкавана своеасабліва, адзначана мясцовым густам. Ключавіны аздоблены дэкаратыўнымі выкладкамі рознай формы — ад простай, сэрцападобнай да багата арнаментаванай па краях. Зашчапка спружыннага замка апрацавана ў выглядзе галавы рыбкі. Лёгкасцю і ажурнасцю вызначаецца дзвярная рашотка. Але найбольшым майстэрствам адрозніваюцца дзвярныя завесы, выкаваныя ў выглядзе дубовых галінак з лістамі, жалудамі, прычым перададзены не толькі іх контуры, але і рэльеф. Кавальскі дэкор выдатна спалучаецца з размалёўкай на сценах, разьбой і іншымі відамі аздаблення.

Своеасаблівы від мастацкага кавальства — медны посуд: глякі, конаўкі, каструлі, тазы, чайнікі, цэбрыкі. Выраблялі яго пераважна местачковыя майстры-меднікі (катляры). З-за дарагавізны прывазнога матэрыялу і працаёмкасці медны посуд быў набыткам пераважна заможнай часткі местачковага і гарадскога насельніцтва. Як выключэнне можна назваць толькі конаўкі (праўда, не медныя, а латунныя), якія пасля першай сусветнай вайны сельскія ўмельцы напрактыкаваліся кляпаць са снарадных гільз.

Майстэрства катляроў не можа не выклікаць захаплення. Большасць відаў посуду, нават даволі складаных форм, выкоўвалася з аднаго-двух кавалкаў медзі. І калі таз ці талерку можна было выкаваць звычайным малатком, то для вырабу гляка ці іншай вузкагорлай пасудзіны існавалі даволі простыя, але дасціпныя прыстасаванні. Напрыклад, у цісках замацоўваўся спружыністы рычаг, загнуты канец якога прасоўвалі ўнутр гляка. Стукаючы малатком па рычагу, гэтым канцом рабілі выкалатку сценак посуду. Затым прыклёпвалі ручкі, устаўлялі дно, прыпайвалі гарлавіну. Посуд, прызначаны для гатавання ці захоўвання ежы і вады, знутры лудзілі.

Медны посуд, прызначаны на про-

[148] Reinfuss K. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983. C. 203—214; Brensztein M. Krzyże i kapliczki żmudzkie // Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. 1907. T. 9.

даж, багатага дэкору не меў. Зрэдку на ручках штампаваліся простыя ўзоры, якія можна атрымаць пры дапамозе звычайнага зубіла ці прабойніка: ямкі, кропкі, палоскі, крыжыкі, зігзагі і інш. Але нават і без іх медны посуд валодаў бясспрэчнымі дэкаратыўнымі якасцямі, якія ствараліся выпрацаванасцю формы, пластычнасцю аб'ёму і іншымі утылітарна-мастацкімі асаблівасцямі. Своеасаблівы дэкаратыўны эфект давала ігра святла на няроўнай, апрацаванай ад рукі паверхні вырабаў. Да свята медны посуд начышчалі, і яго залацістае ззянне аздабляла не толькі паліцу для посуду, але і ўвесь інтэр'ер жылля.

У многіх формах меднага посуду прасочваецца ўплыў Усходу, дзе традыцыі медніцтва больш багатыя і даўнія. Але перш за ўсё кідаецца ў вочы, што майстры-катляры ведалі і творча засвойвалі формы распаўсюджанага ў народзе глінянага і драўлянага посуду. Напрыклад, медныя глякі, конаўкі, гаршкі па форме амаль не адрозніваюцца ад гліняных, а на месцы драўлянага вядра з вадой можна было ўбачыць медны цэбрык ці збанкападобны сасуд.

З развіццём капіталізму і з'яўленнем таннага фабрычнага посуду творчасць катляроў пачала занепадаць і ў пачатку XX ст. спынілася.

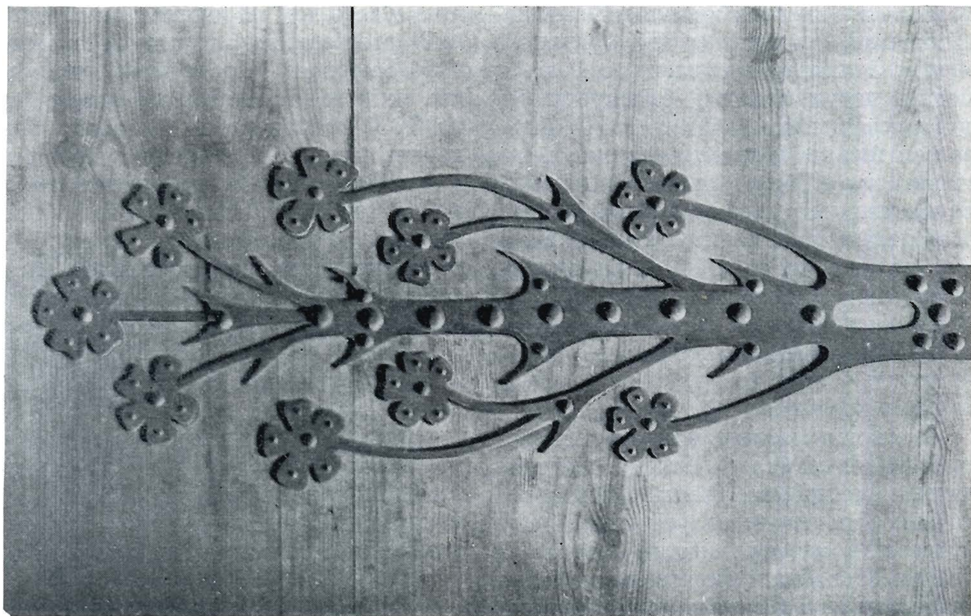
Як відаць, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва канца XIX — пачатку XX ст.— складаная, неадназначная з'ява. Гарадскія рамёствы, не вытрымліваючы канкурэнцыі з прамысловасцю, занепадаюць ці становяцца асновай для развіцця розных відаў мастацкай прамысловасці. Традыцыйнае народнае мастацтва, якое бытавала як хатняя вытворчасць для ўласных мэт, прадаўжала развівацца, узбагачалася новымі матывамі і відамі. У яго характары заўважаецца адыход ад старажытных сімвалічных матываў і зварот да рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці.

Больш складаным было становішча тых відаў народнага мастацтва, якія развіваліся ў выглядзе промыслаў. Бытавалі ў асноўным промыслы, якія задавальнялі мясцовыя патрэбы ў гаспадарчых вырабах: бандарны, кавальскі, шавецкі, ганчарны і інш. На рынак іх прадукцыя амаль не паступала, паколькі з-за прымітыўнасці абсталявання і дарагавізны сыравіны была нерэнтабельнай. Майстры-саматужнікі нярэдка вымушаны былі «гнаць вал», максімальна спрашчаць формы і дэкор вырабаў. Першая сусветная вайна яшчэ больш паглыбіла гэтыя праблемы.

Стан саматужніцкіх промыслаў трывожыў перадавую грамадскасць Расіі. Каб хоць нейкім чынам падтрымаць іх, у Беларусі арганізуюцца рамесніцкія школы па апрацоўцы

256. Фрагмент дэкору дзвярэй. Канец XIX ст. в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл.

257. Завеса. XIX ст. в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл.



258. Медны посуд. XIX ст. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.

дрэва, пляценню, слясарныя і ткацкія майстэрні. Так, Магілёўскае павятовае земства дабілася адкрыцця сталярна-такарных майстэрань у Грабянёве і Друцку, ткацкай — у Севасцьянавічах [149]. Была адкрыта рамесніцкая ткацкая школа ў Лепелі. У Гомелі каля шасці гадоў працавала вучэбная карзіначная майстэрня [150].

Ажыўляецца збіральніцкая і выставачная дзейнасць. У 1893 г. у Магілёве была арганізавана выстаўка прадуктаў сельскай гаспадаркі і вырабаў саматужнікаў. Падобныя выстаўкі ў пачатку XX ст. адбыліся ў шэрагу гарадоў Беларусі: Мінску (1901, 1902), Слуцку (1908), Віцебску, Капылі, Глыбокім, Навагрудку (1913) і інш. Асабліва цікавай і разнастайнай была выстаўка саматужніцкай прамысловасці ў Вільні (1913). Да яе арганізацыі і збору экспанатаў былі прыцягнуты вядомыя этнографы і краязнаўцы. Ва ўсе куткі Беларусі і Літвы былі разасланы спецыяльныя анкеты і інструкцыі. Многія экспанаты спецыяльна заказваліся народным майстрам. Выстаўка ўражвала багаццем і разнастайнасцю твораў народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў: ткацтвам, керамікай, мастацкай апрацоўкай дрэва [151].

У 1912 г. у Вільні ствараецца Таварыства дапамогі саматужніцкім промыслам і народнаму мастацтву. Яно ставіла досыць шырокія задачы: дапамога ў арганізацыі рамяства, падрыхтоўка інструктараў розных спецыяльнасцей, арганізацыя збыту прадукцыі і выставак народнага мастацтва. Аднак таварыства з яго абмежаванымі магчымасцямі мала чым магло дапамагчы саматужніцкім промыслам. Не маглі аказаць значнага ўздзеяння на іх становішча і іншыя прагрэсіўныя меры. Яны былі не ў стане ліквідаваць прычыны цяжкага становішча рамеснікаў паўночна-заходніх ускраін Расійскай імперыі напярэдадні Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

---

149 Документы и материалы по истории Белоруссии (1900—1917). Т. 3. С. 130—131.
150 Там жа. С. 119—132.
151 Каталог кустарно-промышленного отдела выставки. Вильно, 1913.

ЛІТАРАТУРА

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

Маркс К. Капитал: Критика политической экономии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23—24.

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд. Т. 1. М., 1983. 605 с.; Т. 2. М., 1983. 701 с.

Энгельс Ф. Анти-Дюринг // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 1—338.

Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 269—317.

В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977. 551 с.

В. И. Ленин о культуре. 2-е изд. М., 1985. 384 с.

Ленин В. И. Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции // Полн. собр. соч. Т. 33. С. 1—120.

Ленин В. И. О государстве: Лекция в Свердловском университете 11 июля 1919 г. // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 64—84.

Ленин В. И. О культуре и искусстве: Сб. ст. М., 1976. 572 с.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1976. 827 с.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов // Полн. собр. соч. Т. 26. С. 106—110.

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12. С. 99—105.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Алпатов М. В. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVIII вв. М., 1973. 476 с.

Батюшков П. Белоруссия и Литва. СПб., 1890.

Белецкий П. Историческое обозрение деятельности Виленского учебного округа. 1808—1832. СПб., 1837.

Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. документов: В 3 т. Минск, 1961. Т. 3: Воссоединение Белоруссии с Россией и ее экономическое развитие в конце XVIII — первой половине XIX века (1772—1860). 625 с.; Белоруссия и Литва: Исторические судьбы Северо-Западного края... СПб., 1890. 183 с.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1968. Т. 6: Архитектура России, Украины и Белорусии: XIV — первая половина XIX века. 568 с.; 1969. Т. 7: Западная Европа и Латинская Америка: XVII — первая половина XIX в. 620 с.; 1972. Т. 10: Архитектура XIX — начала XX в. 592 с.

Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1964. Т. 5: Искусство XIX века. 429 с.; 1965. Т. 6: Искусство XX века. 480 с.

Гісторыя Беларусі ў дакументах і матэрыялах: У 4 т. Мінск, 1940. Т. 2: Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі (1772—1903 гг.). 940 с.; 1953. Т. 3: Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі (1900—1917 гг.). 1019 с.

Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры: У 2 т. Мінск, 1972. Т. 2: Беларусь у перыяд капіталізму (1861—1917 гг.). 687 с.

Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мінск, 1972. Т. 2: Беларусь у перыяд капіталізму (1861—1917 гг.). 688 с.

Дорошевич Э. К., Конон В. М. Очерки истории эстетической мысли в Белоруссии. М., 1972. 320 с.

Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилевской, хранящихся в Центральном архиве в Витебске. Витебск, 1872—1906. Вып. 3—32.

История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1971. Т. 4: Искусство конца XVII—XVIII века. 471 с.; 1981. Т. 6: Искусство второй половины XIX — начала XX века. 455 с.

История исторической науки в СССР. Дооктябрьский период: Библиография. М., 1965. 703 с.

История рабочего класса Белорусской ССР: В 4 т. Минск, 1984. Т. 1: Рабочий класс Белоруссии в период капитализма. 400 с.

История русского искусства: В 13 т. /Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1961. Т. 7: Русское искусство XVIII века. 510 с.; 1963. Т. 8. Кн. 1: Русское искусство первой трети XIX века. 707 с.: 1964. Кн. 2: Русское искусство второй трети XIX века. 670 с.; 1965. Т. 9. Кн. 1: Русское искусство второй половины XIX века. 587 с.; 1968. Кн. 2: Русское искусство конца XIX — начала XX века. 511 с.

Киркор А. Исторические судьбы Белорусского Полесья // Живописная Россия. СПб., 1882. Т. 3.

Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. СПб., 1915. Ч. 2.
Лебедев А. К. Рукописи церковно-археологического музея Киевской духовной академии. Саратов (Волга), 1916. Т. 1. 474 с.
Луначарский А. В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. 663 с.
Мальдзіс А. І. Творчае пабрацімства: Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст. Мінск. 1966. 159 с.
Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки: Сб. ст. М., 1983. 280 с.
Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века: Сб. ст. советских и польских исследователей. М., 1977. 270 с.
Швидковский О. А. Актуальные задачи изучения художественной культуры предреволюционных десятилетий // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 10—16.
Encyklopedja powszechna S. Orgelbrandta. Warszawa, 1898.
Historia sztuki polskiej w zarysie. Kraków, 1962. T. 1.
Kopera F. Dzieje malarstwa w Polsce. Kraków, 1929. T. 3.
Kultura ludowa słowian. Warszawa, 1967. T. 1. Wyd. 2.
Kraszewski J. Wspomnienia Polesia, Wolynia i Litwy. Wilno, 1840.
Lietuviškojia enciklopedija. Kaunas, 1932—1941. T. 1—9.
Niewiadomski E. Malarstwo polskie XIX—XX wieku. Warszawa, 1926.
Prace i materiały Zakładu historii sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Wilno, 1936.
Salski J. Sztuka i kultura polska na Litwie i Rusi. Wilno, 1921.
Thime-Beker. Encyklopedia. Warszawa, 1890—1914.
Wileńskie Towarzystwo Artystyczne. Katalog VI wystawy. Wilno, 1914.
Współczesne malarstwo polskie. Warszawa, 1911.

АРХІТЭКТУРА

Акуліч С. А. Старажытны Лагойск // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1976. № 3. С. 22—25.
Ахвердов И. Н. К истории белорусского жилища // Строительство и архитектура Белорусии. 1974. № 2. С. 38—40.
Багласов С. Г. Ансамбль XVIII века на центральной площади Постав // Строительство и архитектура Белоруссии. 1974. № 2. С. 41—43.
Балыко А. Е. Народные традиции в застройке белорусских сел // Строительство и архитектура Белоруссии. 1978. № 2. С. 11—12.
Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. 123 с.
Борисова Е. А. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX в. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 91—109.
Иконников А. В. Архитектура города. М., 1972. 215 с.
Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М., 1971. 224 с.
Кищик Ю. Н. Традиции и проблемы формирования силуэта города // Строительство и архитектура Белоруссии. 1975. № 3. С. 34—37.
Косенко Ю. Освоение наследия как средство гуманизации архитектурной среды // Архитектура СССР. 1978. № 4. С. 46—51.
Кресальный Н. И. Русская и украинская архитектура XVIII — первой трети XIX века. Киев, 1982. 61 с.
Кулагин А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: Вторая половина XVIII — начало XIX в. Минск, 1981. 134 с.
Кулагін А. М. Прынцыпы пабудовы познебарочных і класічных палацава-сядзібных ансамляў у Беларусі: Другая палавіна XVIII — пачатак XIX ст. // Весці Акад. навук БССР. Сер. грамад. навук. 1977. № 4. С. 84—95.
Лесик А. Современное использование памятников архитектуры: Из опыта Украины // Архитектура СССР. 1977. № 5. С. 43—51.
Морозов В. Ф. Архитектура Гомеля начала XIX века // Строительство и архитектура Белоруссии. 1979. № 4. С. 22—24.
Сербов И. А. Поездка по Полесью 1911 и 1912 года. Вильна, 1914.
Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Минск, 1982. 223 с.
Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Минск, 1977. 319 с.
Чарнатаў В. М. З архітэктурнай спадчыны І. А. Фаміна // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1971. № 3. С. 48—50.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска: З гісторыі планіроўкі горада. Мінск, 1980. 111 с.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск, 1973. 95 с.
Чернявская Т. И., Петросова Е. Ю. Памятники архитектуры Минска XVII — начала XX в. Минск, 1984. 151 с.
Якімовіч Ю. А. Драўлянае дойлідства Беларускага Палесся XII—XIX вв. Мінск, 1978. 151 с.

Brensztein M. Krzyże i kapliczki żmudzkie // Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne. Warszawa, 1907. T. 9.

Dmochowski Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. Warszawa, 1937.

Gloger Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. Warszawa, 1907. T. 1; 1909. T. 2.

Lexicon ilustrat de arhitecturá modernă. München-Zürich, 1963.

Markowski F. Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI—XIX ww. Lwów, 1935.

Moszyński K. Polesie Wschodnie. Warszawa, 1928.

Pietkiewicz Cz. Polesie Rzeczyckie. Kraków, 1928.

Rewieńska W. Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce. Wilno, 1938.

ЖЫВАПІС

Акуліч С. А. Да біяграфіі мастака Валянціна Ваньковіча // Беларускае мастацтва. Мінск, 1962. С. 180—183.

Беларускае мастацтва: Зб. арт. Мінск, 1962. 239 с.

Белецкий П. Историческое обозрение деятельности Виленского учебного округа: 1808—1832. СПб., 1837.

Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Минск, 1957. 264 с.

Бенуа А. История живописи в XIX веке. СПб., 1902.

Бядуля З. Батлейка // Вестник Народного комиссариата просвещения. 1922. № 3. С. 9—12.

Высоцкая Н. Ф. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XVI—XVIII стст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 3. С. 16—21.

Глебка П. Ф. Пытанні гісторыі, філалогіі, мастацтва /Склад. Н. І. Глебка, К. А. Цвірка. Мінск, 1975. 304 с.

Горелов М. И. Станислав Юлианович Жуковский. М., 1982. 271 с.

Дзяржаўны мастацкі музей БССР (Альбом) /Склад. П. М. Герасімовіч, І. А. Рэсіна. Мінск, 1979. 256 с.

Дробаў Л. М. Беларускія мастакі XIX стагоддзя. Мінск, 1971. 111 с.

Дробаў Л. М. Беларускія пейзажысты Гараўскія // Беларускае мастацтва. Мінск, 1962. С. 172—179.

Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974. 336 с.

Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст.: Фрэска. Абраз. Партрэт /Склад. і аўт. уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мінск, 1980. 316 с.

Искусство Советской Белоруссии: Сб. ст. М.; Л. 1940. 147 с.

История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. М., 1966. 326 с.

История европейского искусствознания: Вторая половина XIX — начало XX века: В 2 кн. М., 1969. Кн. 1. 472 с.; Кн. 2. 292 с.

Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мінск, 1973. 120 с.

Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мінск, 1970. 96 с.

Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Минск, 1969. 201 с.

Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма: XIV—XVIII вв. // Белорусское искусство. Минск, 1957. С. 133—152.

Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1978. 526 с.

Мальцев Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. М., 1959. Вып. 2. 301 с.

Машковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. М., 1982. 327 с.

Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мінск, 1983. 176 с.

Никифоровский Н. Я. Странички из недавней старины г. Витебска. Витебск, 1899.

Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVIII в. СПб., 1856. С. 1—196.

Ровинский Д. А. Словарь русских художников. СПб., 1891.

Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1893—1899. Т. 1—3.

Стажиньский Ю. За синтетический и сравнительный взгляд на польское и русское искусство рубежа XIX — начала XX в. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 7—9.

Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3: Статьи. 888 с.

Стернин Г. Ю. Проблемы русского изобразительного искусства на рубеже XIX и XX вв. // Художестенные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 17—34.

Тананаева Л. И. К проблематике творчества Фердинанда Рущица // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 69—90.

Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения. М., 1974. 552 с.

Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры // Адб. з «Полымя». 1927. № 6. С. 166—190; № 8. С. 158—185.

Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мінск, 1928. Т. 1.

Ющак В. Отражение в художественной критике перемен в польской живописи

на рубеже XIX и XX вв. // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 55—68.
Hutten-Czapski E. Portrety polskie XIX wieku. Warszawa, 1906.
Katalog wystawy zbiorowej. Wilno, 1939.
Katalog zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Warszawa, 1899.
Kielsznowski H. Malarz Czechowicz. Warszawa, 1873.
Komornicki K. Przegląd dziejów malarstwa. Wilno, 1851. T. 1—2.
Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski: Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971.
Krótkie wzmianki o nieżyjących malarzach polskich na wystawie retrospektywnej. Warszawa, 1898.
Kurier Warszawski. Warszawa, 1862.
Ruszczyc F. 1870—1936. Pamiętnik Wystawy. Muzeum Narodowy w Warszawe. Warszawa, 1966.
Ruszczyc F. Życie i dzieło. Wilno, 1939.
Smokowski W. Walenty Wańkowicz // Athenaeum. Wilno, 1845. T. 4.
Sroczyńska K. January Suchodolski. Wrocław, 1961.
150 lat malarstwa polskiego w szkicach. Warszawa, 1932.
Wilezyński J. Wspomnienia // Athenaeum. Wilno, 1851. T. 1.
Wizerunki i roztrząsania naukowe. Wilno, 1834—1848.

ГРАФІКА

Булгаков Ф. Н. Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства. СПб., 1889. Т. 1.
Добрянский Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковнославянских и русских. Вильно, 1882.
Записки Северо-Западного отделения императорского русского географического общества. Вильно, 1912. Кн. 3.
История книги, книжного дела и библиографии в Белоруссии: Сб. научн. ст. Минск, 1986. 189 с.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Минск, 1969. 102 с.
Книга в Белоруссии: Книговедение, источники, библиография: Сб. ст. Минск, 1982. 136 с.
Коротаев И. Описание славяно-русских книг. СПб., 1883.
Лапшин В. П. Из истории русско-польских художественных связей // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 215—261.
Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895.
Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств». М., 1870. С. 31—38.
Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени. СПб., 1887.
Тышкевич Е. Воспоминания из путешествий по Висле и Неману. Вильно, 1860.
Швидковский О. А. Актуальные задачи изучения художественной культуры предреволюционных десятилетий // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977. С. 10—16.
Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мінск, 1984. 183 с.
Черкесова Т. В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и ее создатели // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века: Материалы и исследования. М., 1971. С. 11—47.
Bieliński J. Uniwersytet Wileński (1579—1831). Kraków, 1899—1900. T. 2.
Dobrzycki H., Piątkowski H. Andriolli w sztuce i życiu społecznym. Lwów, 1928.
Polski słownik biograficzny. Kraków, 1935—1971. T. 1—16.
Tygodnik ilustrowany. Warszawa, 1859—1939.
Tygodnik Petersburgski. Petersburg, 1830—1858.
Siestrzencewicz St. Rysunki piórem. Wilno, 1928.
Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. T. 1.
Szemesz A. Wspomnienia o Damelu // Athenaeum. Wilno, 1842. T. 2.
Szemesz A. Wspomnienia o szkole malarskiej Wileńskiej // Athenaeum. Wilno, 1844. T. 4.
Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana. Warszawa, 1890—1904. T. 1—38.

СКУЛЬПТУРА

Богданович А. Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Гродно, 1895.
Елатомцева И. М. Станковая скульптура: Понятие о жанрах. Минск, 1975. 200 с.
Иванов С. В. Скульптура народов севера Сибири XIX — первой половины XX в. Л., 1970. 296 с.
Каменская М. Н. Русская народная деревянная скульптура. Л., 1948. 28 с.
Канцедикас А. С. Литовская народная скульптура. М., 1974. 186 с,

Карилинь Г. Н. Латышская деревянная скульптура. М., 1969. 85 с.
Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма XIV—XVIII вв. // Белорусское искусство. Минск, 1957. С. 133—152.
Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Минск, 1977. 104 с.
Никифоровский Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности. Витебск, 1895.
Пронина И. А. Академия художеств XVIII — первой половины XIX века как художественный центр страны // Труды Академии художеств. М., 1984. Вып. 2. С. 89—100.
Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1972. 272 с.
Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1969. 296 с.
Труды Академии художеств М., 1984. Вып. 2. 296 с.
Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974. 191 с.
Шмидт И. Русская портретная скульптура конца XIX — начала XX в. М., 1964. С. 307—362.
Шмидт И. Скульптура конца XIX — начала XX века // История русского искусства: В 13 т. М., 1960. Т. 2. С. 418—440.
Шпилевский П. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. СПб., 1858.
Baliński M. Henryk Dmochowski // Tygodnik ilustrowany. Wilno, 1861.
Dereżyński M. Wacław Bębnowski rzeźbiarz nieznany. Toruń, 1947.
Gievsztor J. Pamietniki z lat 1857—1865. Wilno, 1913. T. 1.
Janowski L. Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego. Wilno, 1939.
Norwid C. K. Do obywatela Dmochowskiego rzeźbiarza Dziennik polski. Poznań, 1849. № 55.
Römer A. Do dziejów Wileńskiej szkoły sztuk pięknych // Sprawozdania z posiedzeń Komisji do Badania historii sztuki w Polsce, PAU. Kraków, 1896. T. 5. Cz. 1.
Starzewska M. Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX w. Wrocław, 1952.
Syrokomla W. Podróż swojaka po swojszczyźnie. Warszawa, 1914.
Tatarkiewicz W. Dwa klasycyzmy — Wileński i Warszawski. Warszawa, 1921.
Tatarkiewicz W., Kaczmarzyk D. Klasycyzm i romantyzm w rzeźbie polskiej // Sztuka i krytyka. Warszawa, 1956. № 1—2.
Trzy uniwersyteckie szkoły sztuk pięknych. BHS, 1974. № 1.
Załęski B. Z życia litwinki. Poznań, 1876.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Астрэйка А. Беларускі ткацкі арнамент. Мінск, 1989.
Беларуская народная архітэктурная разьба (Альбом) /Склад. і аўт. уступ. тэксту Л. А. Малчанава. Мінск, 1958. 96 с.
Беларускае народнае адзенне. Мінск, 1975. 116 с.
Беларускае народнае жыллё. Мінск, 1973. 128 с.
Беларускія народныя тканіны ў зборах Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог. Мінск, 1979. 256 с.
Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Тр. Ин-та этнографии им. Миклухо-Маклая: Новая серия. М., 1956. Т. 31.
Бульба А. Колькі слоў аб дзявочай апратцы на Беларусі. Вільня, 1911.
Василенко В. М. Народное искусство. М., 1974. 296 с.
Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972. 352 с.
Ганцкая О. Народное искусство Польши. М., 1970. 184 с.
Елатомцева И. М. Художественая керамика Советской Белоруссии. Минск, 1966.
Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Минск, 1972. 173 с.
Раманюк М. Ф. Беларускае народнае адзенне (Альбом). Мінск, 1981.
Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва (Альбом). Мінск, 1980. 196 с.
Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мінск, 1987. 110 с.
Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Минск, 1982. 96 с.
Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мінск, 1978. 96 с.
Титов В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов. Минск, 1983. 152 с.
Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мінск, 1981. 127 с.
Фурман І. П. Крашаніна. Віцебск, 1925.
Харузин А. Н. Славянское жилище в Северо-Западном крае. Вильна, 1907.
Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1902. Т. 3.
Якупіна Л. І. Слуцкія паясы. Мінск. 1960. 240 с.
Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло: XIX — пачатак XX ст. Мінск, 1984. 143 с.
Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII стст.). Мінск, 1977. 120 с.
Яніцкая М. М., Сташкевіч А. Б. Мсціслаўскае шкло XVI—XIX стст. // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мінск, 1985. С. 83—93.

Buczkowski K. Dawne szkła artystyczne w Polsce. Kraków, 1958.
Dynowski W. Barwne kufry chłopskie z okolic Wileńszczyzny i Polesia. Wilno, 1935.
Dynowski W. Sztuka ludowa Wileńszczyzny. i Nowogródszcyzny. Wilno, 1935.
Jelski A. Wiadomośći historyczne o fabryce szkeł i zwierciadeł ozdobnych w Urzeczu Radziwiłłowskiem na Litwie // Sprawozdania komisii historii sztuki. Wilno, 1899. T. 6.
Kamieńska Z. Manyfaktura szklana w Urzeczu (1737—1846). Warszawa, 1964.
Polak A. Szkło i jego historia. Warszawa, 1981.
Pozaurek G. Glaser der Empire und Bielder meirzeit. Leipzig, 1923.
Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983.
Urbański A. O fabryce szkeł w Urzeczu Radziwiłłowskiem. Wilno, 1932.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

XIX ст. Рэканструкцыя А. М. Кулагіна.
188. Званіца Пакроўскай царквы ў в. Ганчары Лідскага р-на Гродзенскай вобл. 2-я пал. XIX ст.
189. Званіца Юр'еўскай царквы ў в. Альба Івацэвіцкага р-на Брэсцкай вобл. Пач. XX ст.
190. Царква на могілках у в. Астрашыцкі Гарадок Мінскага р-на. Пач. XX ст.
191. Царква Параскевы Пятніцы ў в. Беражное Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 2-я пал. XIX ст.
192. Ільінская царква ў в. Велямічы Столінскага р-на Брэсцкай вобл. 1881.
193. Ф. Рушчыц. Ля касцёла. 1899. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
194. Ф. Рушчыц. Вясна. 1897. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
195. Ф. Рушчыц. Старыя яблыні. Палатно, алей. Уласнасць сям'і мастака.
196. Г. Вейсенгоф. Снег. 1894. Палатно. алей.
197. В. Бялыніцкі-Біруля. Пачатак вясны. 1905. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
198. В. Бялыніцкі-Біруля. Сакавіцкае змярканне. 1903. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
199. В. Бялыніцкі-Біруля. Зімовы пейзаж. 1912. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
200. Ю. Пэн. Стары кравец. 1903. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
201. Я. Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным. 1910-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
202. Я. Кругер. Партрэт скрыпача Жухавіцкага. 1897. Палатно. алей. Мінск. ДММ БССР.
203. С. Богуш-Сестранцэвіч. Уборка сена. 1900-я гг. Палатно, алей. Варшава. Нацыянальны музей.
204. Ю. Пэн. Партрэт мастака Л. Туржанскага. 1900-я гг. Палатно, алей. Мінск. ДММ БССР.
205. М. Кошалеў. Спас з кцітарам. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
206. Фрагмент мазаікі «Сабор архістрацігa Міхаіла» Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
207. В. Думітрашка. Іосіф Волацкі. Мазаіка Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы Брэсцкай вобл. 1902—1911. Смальта.
208. Святы Пётр. Мазаіка мемарыяльнай капліцы ў гонар 200-годдзя перамогі рускіх войск пад Лясной. 1908. Смальта. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.
209. Мазаічнае маёлікавае пано па франтоне галоўнага фасада будынка былога пазямельнага банка ў Віцебску. 1917.
210. Дэкор інтэр'ера касцёла ў в. Цімкавічы Капыльскага р-на Мінскай вобл. 1908.
211. А. Каменскі. Беларус і літвін. 1909. Папера, аловак.
212. А. Каменскі. Падвода. 1909. Папера, аловак.
213. Ф. Рушчыц. Сям'я мастака. 1830-я гг. Папера, аловак. Уласнасць сям'і мастака.
214. Ю. Фалат. На мядзведзя. 1890. Папера, акварэль. Варшава. Нацыянальны музей.
215. Ю. Фалат. На паляванне. З серыі «Паляванне ў Нясвіжы». 1890. Папера, акварэль. Варшава. Нацыянальны музей.
216. С. Кудраўцаў. Селянін з Гродзенскай губерні. Канец XIX ст. Папера, аловак.
217. С. Богуш-Сестранцэвіч. На рынку. Каля 1907. Папера, туш, пяро.
218. С. Богуш-Сестранцэвіч. Размова. Каля 1907. Папера, туш, пяро.
219. С. Богуш-Сестранцэвіч. Віленскае таварыства. 1915. Папера, акварэль. Вільнюс. ДММ ЛітССР.
220. Помнік у гонар перамогі рускіх войск пад Лясной. 1908. Бронза, граніт. в. Лясная Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.
221. Масленіца і кілішак. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Бясколернае шкло, шліфоўка, шырокая алмазная грань, прэс.
222. Дэкаратыўныя вазы. Пач. XX ст. Гута «Нёман». Гродзенская вобл. Мінск. МСБК.
223. Ваза. 1910—1930 гг. Гута «Нёман». Плоцк (ПНР). Мазавецкі музей.
224. Графін для лікёру. Пач. XX ст. Шкло, наклад, шліфоўка, алмазная грань. Мінск. ДМ БССР.
225. Ваза. Пач. XX ст. Шкло, грань. Гута «Нёман». г. п. Бярозаўка Гродзенскай вобл. Музей шклозавода «Нёман».
226. Бутлікі. Канец XIX — пач. XX ст. Бясколернае і каляровае шкло, гута, краклє. Заслаўскі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік.
227. Графін. Канец XIX — пач. XX ст. Шклозавод «Барысаў». Бясколерны крышталь, шліфоўка, шырокая грань, аптычныя ямкі.
228. Белагліняная кераміка. Пач. XX ст. Гліна, ангобы, роспіс. З в. Гарадная Столінскага р-на Брэсцкай вобл. Мінск. МСБК.
229. Чайнік. Канец XIX ст. Гліна, паліва. З г. п. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл. Ленінград. Дзяржаўны музей этнаграфіі.
230. Чорнаглянцаваная кераміка. Пач. XX ст. Гліна, дымленне. З в. Пагост-

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

АВАК — Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссиею для разбора и издания древних актов

АЗР — Акты, относящиеся к истории Западной России

АІМЭФ АН БССР — Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларускай ССР

АР ВДУ — Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Вільнюскага дзяржаўнага універсітэта

АЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссиею для разбора древних актов

ГГАМ — Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

ДГМ — Дзяржаўны гістарычны музей (Масква)

ДМ БССР — Дзяржаўны музей Беларускай ССР

ДММ БССР — Дзяржаўны мастацкі музей Беларускай ССР

ДММ ЛітССР — Дзяржаўны мастацкі музей Літоўскай ССР

ДТГ — Дзяржаўная Траццякоўская галерэя

ИЮМ — Историко-юридические материалы

КСИА — Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР

МСБК — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларускай ССР

НБ ЛітССР — Навуковая бібліятэка Літоўскай ССР

СНРВМ — Спецыяльныя навукова-рэстаўрацыйныя вытворчыя майстэрні Міністэрства культуры Беларускай ССР

ЦГАДА — Цэнтральный Государственный архив древних актов (Москва)

ЦДГА БССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Беларускай ССР

ЦДГА ЛітССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Літоўскай ССР

ЦДГАЛ СССР — Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў СССР у Ленінградзе.

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН

ПРАДМЕТНА-ГЕАГРАФІЧНЫ ПАКАЗАЛЬНІК

ЗМЕСТ

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 3

Конец XVIII — начало XX века

На белорусском языке

Минск. Издательство «Наука и техника»

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У шасці тамах

Т. 3

Канец XVIII — пачатак XX стагоддзя

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактар *Л. А. Шрубок*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары: *В. В. Саўчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *М. А. Вячорка*

ІБ № 2782

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.
Здадзена ў набор 07.12.87. Падпісана ў друк 13.03.89. АТ 13178. Фармат $70 \times 100^1/_{16}$. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 36,12. Ум. фарб.-адб. 138,96. Ул.-выд. арк. 37,28. Тыраж 2480 экз. Зак. № 980. Цана 6 р. 70 к.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. 220600. Мінск, Ленінскі праспект, 68.
Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.